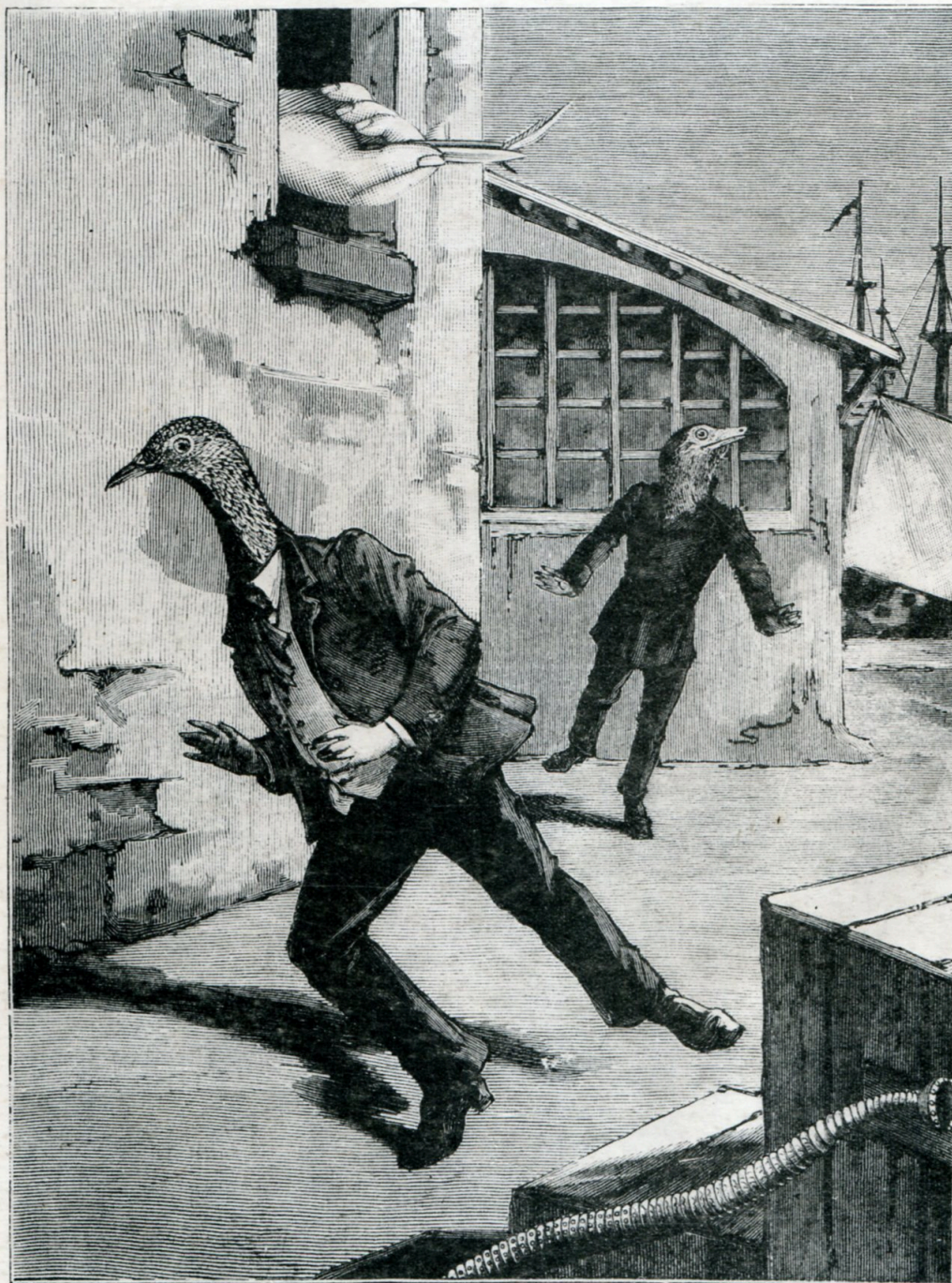


MAX ERNST

Livros
e obra gráfica



MAX ERNST

Livros
e obra gráfica

Pág. 7	Introdução: Werner Spies
Pág. 14	Biografia
Pág. 22	Textos de Max Ernst
Pág. 28	Listas das obras
Pág. 158	Bibliografia

*Exposição
do Instituto para
as Relações Culturais
com o Estrangeiro
(Institut für Auslandsbeziehungen)
Stuttgart*

*Organizada por:
Hermann Pollig
Hilgard B. Half*

*Apresentada em Lisboa
pela
Fundação Calouste Gulbenkian
em colaboração com o
Instituto Alemão em Lisboa*

*Galeria de exposições temporárias
Lisboa, Fevereiro de 1987*

*Editado
Fundação Calouste Gulbenkian
Serviço de Exposições e Museografia*

*Tradução:
Luísa Zúquete*

*Composto e impresso:
Tip. A. Coelho Dias, Lda.
1500 ex. – Lisboa, Fevereiro de 1987*

*© 1977
Institut für Auslandsbeziehungen*

A obra de Max Ernst situa-se entre as línguas e as nacionalidades.

Nasceu na Renânia, emigrou para Paris com a idade de trinta anos e juntou-se a um grupo de amigos que perfilhavam as suas opiniões. No início dos anos quarenta, refugiou-se nos Estados Unidos para fugir à ameaça nacional-socialista. Regressou à Europa dez anos mais tarde e viveu em Paris e no Sul de França. Esta exposição de livros e obras gravadas é o reflexo da sua movimentada vida.

O lugar que Max Ernst ocupa hoje na história da arte do nosso século é enorme; esta extraordinária mistura de jogo e de visões não tem equivalente nos nossos dias. Falta no entanto a Max tudo o que poderia produzir uma harmonia decorativa e encontrar o conforto visual.

Considerada no seu conjunto, a sua obra irrita mais frequentemente do que agrada. Ele extravazou desde início tudo o que costumamos qualificar de trabalho artístico, de pintura ou de gravura.

Max Ernst fascina o espectador, arrebatá-o e inquieta-o simultaneamente. É com perfeito conhecimento de causa que ele procura este duplo efeito cujos fundamentos existem no seu próprio Ser: «A pintura evolui em dois planos diferentes e no entanto complementares. Suscita a agressividade e a elevação.» Numa outra ocasião disse: «Um pintor deve saber o que não quer. Mas deve ter o cuidado de saber o que quer!» Um pintor está perdido se se encontra. O único (mérito) que se reconhece em Max Ernst é o de ter conseguido não se encontrar.

Desde 1921 que ele encontrou a sua célebre fórmula-programa que recorda Frédéric Nietzsche: «Para além da pintura». Era realmente a fórmula mágica exprimindo perfeitamente o que nos atraía para esta obra infinitamente rica, que nada tem de doutrinário. Uma tal expressão aborda ao mesmo tempo duas perspectivas: os conteúdos representados e a técnica. Implicam ambas um ultrapassar dos limites. E esta recusa de um limite ou de uma qualquer restrição exclui toda a prática convencional da pintura e do desenho. Não conhecemos absolutamente nenhuma outra biografia de pintor onde tudo fosse contrário a este ponto — desde a infância — a tudo o que é artístico e estético.

A «vocaçào» de artista de Max Ernst é a história de um desvio complicado, que foi escolhido com uma consciência quase astuta. Ele tem sempre necessidade de um meio termo que o libertasse das inibições devidas ao que ele chamava de presunção por excelência, quer dizer, o face-a-face tão natural do artista com a tela vazia. Max Ernst é incapaz de agir em adepto da tradição histórica da arte e de remontar aos dados que permitam prosseguir uma tradição através das diversas variações.

Mesmo assim diz de si próprio ironizando sagazmente, experimenta um complexo de virgindade quando se encontra diante de uma folha branca. Tem necessidade de pequenos meios auxiliares para ultrapassar as inibições.

É a razão por que nós encontramos sempre na sua obra estas armadilhas que ele arma a si próprio: quase todos os seus trabalhos contêm um traço das técnicas indirectas, «frottage» ou colagem, traços de uma realidade primeiramente real que não foi ainda interpretada artisticamente.

Nunhum dos artistas que agrupamos no movimento Dada ou Surrealista, nos propõe uma tão vasta «obra completa de destruição» da nação da evolução e do progresso artístico. William S. Rubin, Conservador Chefe do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, foi o primeiro a falar da posição de Max Ernst: «A grandiosa sucessão dos estilos e das técnicas que nos apresenta fazem dele para Dada e o Surrealismo o que é Picasso para a arte do Século XX inteiro» («Dada and Surrealist Arts», New York, 1968).

A aproximação destes dois grandes nomes permite-nos explorar o que separa os seus inversos, convida-nos até a fazê-lo. Quem quer que seja que viva no nosso século pode ter uma ideia de uma obra de Picasso: um quadro ou qualquer coisa, uma realidade que, fica incontestada enquanto ela própria, é posta em questão ao ponto de ser deformada. Mas como é que se apresenta uma invenção pictural de Max Ernst?

Como trabalha nele a imaginação criadora que não se preocupa absolutamente nada com a noção de realidade?

Porque Max Ernst, como pintor profundamente enraizado no romantismo alemão, parte de um mundo de que nos apercebemos «de olhos fechados» (Caspar David Friedrich). «O olho físico» transmite e abandona pouca coisa. Compreende-se porque é que os surrealistas franceses, a começar por André Breton, saudaram em Max Ernst um espírito independente, de uma liberdade extraordinária que ultrapassava a nossa «pouca realidade» (Breton) pela riqueza das suas imagens e das suas repetições imaginárias interiores. E, no entanto, basta lançar um olhar sobre os livros de colagens realizados em Colónia para ver até que ponto Max Ernst ficou ligado ao real pelo material que utilizou. Mesmo nessa época ele partia frequentemente de fotografias mas com algumas manipulações transformava-as de tal modo que qualquer ideia da realidade, toda a noção de vivido, devia desaparecer. A utilização de elementos reais começou muito cedo em Max Ernst, graças ao que ele dizia de si próprio a sua «maravilhosa aptidão» em aproximar duas realidades muito afastadas e a fazer «surgir» desta aproximação «uma centelha», uma «imagem sobre imagem», uma imagem para além da nossa representação pictorial, que relativise e destrua os elementos da realidade que foram o seu ponto de partida.

Activo e passivo, talhe céptico da realidade, construção de universos visionários que oscilam entre o maior que o natural e o mais pequeno, alternam constantemente uma descoberta poética, fascinada, da natureza está na origem de muitas coisas na sua obra. A vertigem daquele que não se perde na banalidade do quotidiano, a vertigem diante da vastidão do que é grande e a vastidão do que é pequeno, os factores indetermináveis dos métodos de observação física agem sobre ele como provocações constantes. O que o preocupava, sem dúvida, era esboçar as respostas às questões que podemos descrever mais com as categorias filosóficas do que com as estéticas. A inquietação que liberta a sua obra, as contradições de que ele próprio dá mostras são o sinal de uma profunda ansiedade e de uma necessidade de conhecimento. Ao agnosticismo e à trivialidade da época não opõe qualquer crença nova, mas a inquietude que introduz como que pelo passado pelo pensamento na existência, no homem de que se diz — tão banalmente — ou por cálculo — que é atirado para o mundo.

E não esqueçamos que um dos seus amigos foi o físico Werner Heisenberg, que opôs ao positivismo da investigação a impossibilidade de um conhecimento definitivo, a própria impossibilidade de imaginar.

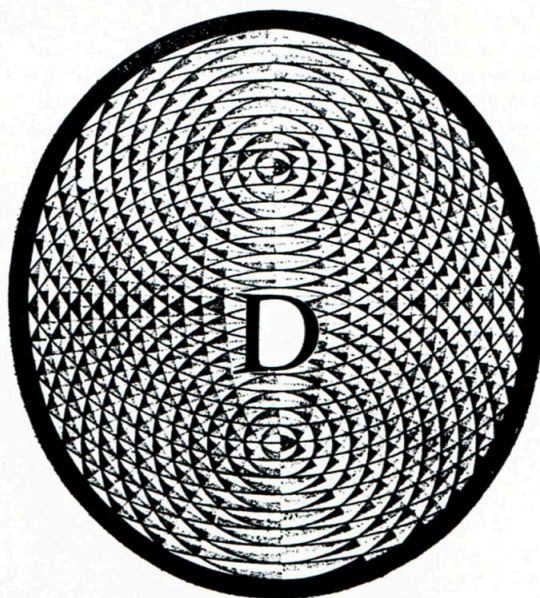
Em Max Ernst carrega-se tudo de subentendidos. Nunca ele modifica uma realidade, um tema que ele possa encontrar no mundo exterior por simples teimosia estilística e com os meios de deformação ou do exagero expressivo. Os seus trabalhos são sempre os pontos de encontro: os temas reúnem-se aos processos técnicos que reiteram o grau de distância que nós constatamos entre a realidade e a sua representação, sob forma de distância entre uma técnica tradicionalmente ultrapassada e as novas técnicas. É nisso que reside a inovação revolucionária de Max Ernst: pelos conteúdos visionários ou irónicos dos seus quadros imaginou os meios de representação que fazem aparecer enquanto

tal a novidade e a estranheza do universo imaginário de Max Ernst. Nenhum outro artista anteriormente conferiu uma expressão tão comovedora às técnicas, aos jogos com a estrutura e a textura às quais ele recorreu com tanto brio. Depois de 1919 e depois de uma breve passagem pelo cubismo e o expressionismo interrompido pela guerra, Max Ernst pôs a equação seguinte: «o que até ao presente era não arte iguala a arte». A parte de provocação de tal equação encontrava-se nos trabalhos Dada de Max Ernst quando este negava a fronteira entre arte e anti-arte. Ele concretizou esta provocação no próprio meio de uma vida cultural que, na época, apreciava as coisas de um ponto de vista estético. Desde o começo que se descobre na sua obra uma certa reticência a exercer finalmente a profissão de pintor, em relação à qual ele sempre manifestou um grande acanhamento. Mas ele reconhecia que a atitude da recusa, a afirmação de anti-arte que o movimento Dada ilustrou tão variadamente, não era sustentável a longo prazo.

É nisto que se diferencia tão plenamente de um Marcel Duchamp. Falta a Max Ernst tudo o que se quer cívico, e do mesmo modo repetitivo, o vazio intelectual e físico, toda esta magia do nada-fazer. Ele produz os quadros, os desenhos, as colagens, os livros, os textos onde o choque do êxtase se manifesta sem que jamais ele perca o controlo. Aí também o cepticismo predomina sempre. O elemento visionário perde-se na ausência da forma. Só um incessante controlo de si próprio pode dar à grandiosa espontaneidade que ele introduziu na arte do século XX esta indesmentível especificidade estilística. Para penetrar na obra de Max Ernst é preciso considerar as técnicas semi-automáticas, a colagem, o «frottage» e os processos derivados destes dois métodos. A colagem que aparece na obra a partir de 1919, abriu-lhe o caminho para uma série de técnicas que lhe permitiram elaborar, apesar do seu cepticismo em relação ao que é artístico, uma obra que mistura os elementos heteróclitos e constringe o que é aparentemente inconciliável para conseguir um novo conjunto, nunca visto antes. Este trabalho atinge o seu ponto mais alto no fim dos anos vinte, começo dos anos trinta, nos romances-colagens «A Mulher 100 cabeças» (cat. n.º 11), «Sonho de uma rapariguinha que queria entrar no Carmelo» (cat. n.º 11) e «Uma Semana de bondade» (cat. n.º 16).

«Uma Semana de bondade» (1934) é um dos livros que atingiu sem dúvida a maior popularidade. A irritação que suscitam as páginas e as cenas representadas provém de que a despeito do que elas têm de incompreensível — como diríamos de um sonho — não excluem o jogo do possível. É nisso que os romances-colagem da época surrealista de Max Ernst se distinguem dos livros da época Dada que precedeu. Estes últimos tornam-se muito frequentemente epigramáticos, independentes uns dos outros. É justamente esta reunião de folhas formal e tematicamente tão afastadas umas das outras que encontramos no «Repetições» (cat. n.º 3) ou «Os infortúnios dos Imortais» (cat. n.º 4), que produzem mais o efeito de uma colagem.

Isto muda primeiramente em 1929 com «A Mulher 100 cabeças». O artista procura estabelecer um elo entre as diferentes chapas; as legendas que as acompanham sublinham esta intenção. O desenrolar de uma acção é simulado. As diferentes cenas de «Uma Semana de bondade» — repartida em cinco cadernos — são ligadas por motivos recorrentes. O leitor apegar-se à casualidade que lampeja sob os seus olhos e como ele descobre o funcionamento de um princípio lógico, tenta seguir esta casualidade no pormenor. Tem a impressão que lhe contam uma história seguida. Nós podemos desmontar as partes isoladas que determinam esta colagem, mas a sua totalidade, essa, escapa a qualquer avaliação. O mesmo acontece com qualquer tentativa visando clarificar um quadro inquietante e incompreensível com o auxílio de métodos psicanalíticos que acaba por se perder. Max Ernst foi



mais longe que a livre associação de imagens poéticas. A sua resposta a Sigmund Freud fez-se em duas partes. Parece que o Max Ernst da época Dada foi mais influenciado por «A palavra do espírito e sua relação com o inconsciente» e o Max Ernst surrealista pela «Interpretação dos sonhos». O que Freud escreveu a propósito da técnica da palavra do espírito poderia ser aplicado igualmente — enquanto sistema de organização — a uma análise das primeiras colagens e da colocação e relação entre as imagens e as palavras de obras dadaístas.

Se o autor da «Interpretação dos sonhos» parece mais próximo da fase surrealista da obra, é porque no domínio do «trabalho do sonho» a parte conceptual desaparece atrás das perspectivas sensoriais e visuais. O que Freud, na sua análise, vai decifrar nas transposições e nas distorções do sonho, não interessa a Max Ernst. Ele retoma a «situação do sonho» descrita por Freud como um valor poético. Uma análise, uma interpretação desintegraria, destruiria a imagem sugestiva que nos dá Max Ernst. Ele associa constantemente as realidades que de um ponto de vista lógico, não suportam ser aproximadas sobre o fundo de vencido e de conhecimento que é o do nosso universo.

Esta ambivalência, esta multiplicidade dos sentidos, incomoda-nos e irrita-nos. Para lhe escapar, tentamos incessantemente interrogar os pormenores analíticos para reconstruir a imagem a partir do conhecimento que temos desses pormenores. Mas o quadro não é absolutamente nada o somatório destes pormenores, é o campo de constantes perturbações, a demonstração de algo de insolúvel. O quadro como totalidade recusa-se às nossas tentativas de aproximação lógica.

O espectador procura interpretar o quadro enigmático — e esta interpretação conduz inevitavelmente a revelar a trivialidade que conviria ao estilo banal das gravuras sobre madeira do século XIX.

Mas então o espectador não é mais do que um prisioneiro. Tanto mais que não consegue apropriar-se da surrealidade da cena, não conseguirá restabelecer o que permitiria compreender o material de origem. É tomado entre o desejo de interpretar e a tentação de negar a imagem para se furtar a esta interpretação necessária.

Pode tentar separar, desmontar a colagem, decompô-la nas suas diferentes partes e, como os psicólogos do século do positivismo, desmontar a ausência da alma.

Mas em que é que se torna uma colagem desmitificada, reduzida aos seus elementos iniciais? Um mistério sobre o qual teríamos levantado o véu: «Resta de tudo isto pouco mais do que o que subsiste do corpo de cores delicadas, de uma medusa quando a tiramos da água e a depomos na areia» (Musil). Graças à colagem, Max Ernst conseguiu fazer o que André Breton descreveu na «Advertência ao leitor sobre a mulher 100 cabeças» em 1929, a «transpor o precipício de desinteresse que faz com que uma estátua seja menos interessante vista numa praça que num fosso, que uma aurora boreal, reproduzida pelo jornal «La Nature» (quer dizer lá onde é o seu lugar W. S.) seja menos bela do que em qualquer outro sítio. Mas se ela sai de uma moldura e vem até ti, tu ficas encantado». A fascinação que exerceram as colagens de Max Ernst sobre os escritores agrupados em Paris à volta da revista «Littérature» foi descrita por Louis Aragon num texto consagrado à utilização da técnica da colagem: Na escrita... a ideia da colagem, a transposição da colagem na escrita, da equivalência a ai encontrar a colagem, dominavam-me constantemente... a forma essencial desta obsessão é o lugar comum que é uma verdadeira colagem de uma expressão toda feita, de uma linguagem de confecção no tempo». E André Breton escrevia em 1924, sobre a impressão que lhe tinha causado as colagens de Max Ernst: «O que é que me impede de



misturar a ordem das palavras de atentar deste modo à existência aparente das coisas!»

Outra inovação revolucionária devida a Max Ernst realizou-se pela primeira vez de forma espectacular em 1925, nas «frottages» da «História Natural» (cat. n.º 7). Por ciclos, ele resumia nestas páginas o sentido da sua vida, e da sua actividade: «propor ao olhar as imagens que não lhe podia proporcionar a exploração mais requintada do real». Um olhar sobre a evolução da sua obra mostra que ele procurava dar os quadros que gostaríamos — por analogia com a noção Kantiana de «julgamentos extensivos». Ele propõe-nos uma «História Natural»; não é por acaso que ele dá a este primeiro grupo de obras que se pode, com efeito, atribuir ao surrealismo — que segue Dada — um título tão objectivo. Não há qualquer ironia, mas a profunda convicção que o sentido das realidades pode também — como o formulou Musil — acompanhar-se do sentido das possibilidades. Graças à técnica da colagem que permite fazer emergir as sombras que produziram uma espécie de desenho radiográfico, das estruturas (pés-de-cereja, palhoça, pão seco, telas onde os traços de pincéis apresentam asperezas, folhas diversamente marcadas, etc. ...)

Max Ernst realizou as representações que, ridicularizando toda e qualquer experiência visual, agem no entanto sobre nós como se elas retomassem as nossas experiências visuais mais primitivas.

O que nos propõem estes quadros parece-nos possível, mas participa de qualquer maneira e graças a uma alquimia técnica e espiritual pessoal, às observações bem conhecidas no domínio da história natural. Max Ernst fica assim no domínio do plausível — nós achamos sempre uma chave abrindo sobre a realidade. Tais preconceitos não fizeram dele um pintor que copia, mas um grandioso especulador da visão.

Recordemos como já o dissemos que de nada serve querer reduzir este cosmos edificado por Max Ernst nas regras da nossa lógica e do nosso saber. Uma interpretação deverá recorrer a outros meios, deverá partir do facto que Max Ernst — numa época em que a arte se reduziu cada vez mais a problemas internos, onde as referências iconográficas se tornavam cada vez mais raras — utilizou no fundo do inventário que o mundo punha à nossa disposição e dele fez o material equivalente aos materiais tradicionais.

Na escolha dos elementos que o inspiram ou que ele transforma para fazer as suas obras, a diferença entre o que é estético e o que o não é, entre o precioso e o banal, não desempenha nenhum papel. Ele desconta no entanto que o espectador se aperceba também das dissonâncias culturais nos seus quadros.

Provocando o encontro brutal de objectos reais e do que se chama de bens espirituais e culturais a partir de 1919, Max Ernst é tido como um provocador. É fascinante ver ao mesmo tempo como ele conseguiu encontrar um estilo mas também manter uma espécie de frágil equilíbrio entre a parte activa e a parte passiva na sua criação.

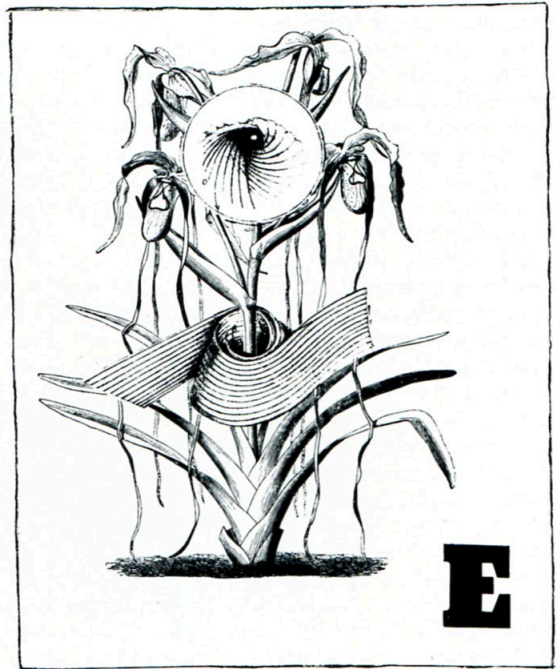
Encontra-se esta actividade-passividade em todas as suas realizações.

O acaso dos princípios lógicos chegam assim a interpenetrar-se. A ruptura, a dissonância que aparecem nas suas diferentes obras são elementos correntes no seu estilo.

O que importa, é explorar os limites da compreensão, estudar, nos trabalhos, a análise de princípios e de estruturas criadoras que reaparecem constantemente.

Aí, onde finaliza toda a lógica e toda a prévia avaliação, começa o quadro.

As pinturas, as colagens, as «frottages», esculturas, gravuras e os textos de Max Ernst brincam incontestavelmente ao gato e

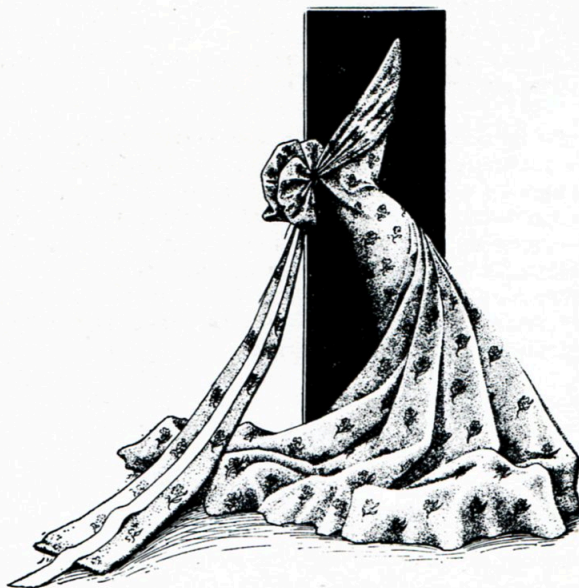


ao rato com a lógica. De um ponto de vista estilístico, estes trabalhos correspondem bastante menos à concepção do surrealismo tal como o divulgaram Dali ou Magritte. Pelo efeito que eles produzem, esta «centelha de poesia» que eles sabem suscitar, vão bem mais longe que as realizações da arte surrealista. Os inventos picturais de Max Ernst oscilam entre o real e o possível: Dada, deformação da silhueta humana, metamorfoses, surrealismo, paisagens cósmicas, abrindo-se para o infinito, florestas lascivas mergulhadas na tristeza, alucinações, formas cristalinas que se assemelham à sua própria escultura dos anos cinquenta, realizações onde a cor e a textura parecem por assim dizer adquirir um valor autónomo. A sucessão de estilos, das experiências, das recusas, dos recomeços perturbam-nos e impressionam-nos.

Enquanto que nos anos vinte e trinta o interesse estava sobretudo concentrado sobre Max Ernst iconógrafo, criador de um universo pictural cifrado, é de um outro aspecto da sua obra que se toma consciência mais profundamente nos anos que seguiram a Segunda Guerra Mundial: uma obra onde as texturas utilizadas pelo artista não são simples meios de representação, mas revelam ser o próprio conteúdo da representação. É por esta razão que sempre quisemos ver uma influência das tendências informais sobre Max Ernst. Era um erro: é a arte infernal que muito deve a Max Ernst. Sem este trabalho de apresentação da textura feito por Max Ernst, os artistas como Dubuffet e Fautrier são impensáveis; quanto a Pollock, contou ele próprio como Max Ernst o iniciou ao método do Dripping, esta prática dramática e gestual da pintura. Desde os anos vinte que Max Ernst, recorreu para os seus quadros e «frottages» à acumulação de modelos de pequenas dimensões — encontramos-los também nas colagens que utilizam a trama das gravuras sobre madeira do século XIX. Mas nunca ele próprio atribuiu um sentido informal às suas realizações. Reagiu sempre contra o purismo informal que acredita que as estruturas, as manchas, as relações de cores podem escapar à interpretação. A este propósito dizia dele próprio: «Cada quadro apresenta-nos certos aspectos do mundo interior do pintor». O «tachiste» ortodoxo evita cuidadosamente deixar-se inspirar pelo célebre muro de Leonardo. Recusa totalmente viver como um «tachiste». Isto pode parecer paradoxal: o artista cuja inibição diante de tudo o que é artístico conduziu para uma série de processos substituindo o trabalho directo, aparece-nos finalmente como o artista que mais influenciou a arte dos vinte últimos anos. — Uma arte de processos, da conceptualização e da reflexão sobre si. Mas a extraordinária fascinação que hoje exerce a arte de Max Ernst é devida definitivamente ao facto de se situar para além do espírito especialista e vanguardista. Ele tenta agarrar a vida, o ser, o mistério de modo tão completo quanto possível.

No meio da obra, as gravuras, a ilustração dos livros ocupam um lugar importante. Devemos a Max Ernst alguns dos mais magníficos livros do século.

«Repetições», «A Mulher 100 cabeças», «Uma Semana de bondade», «Mr. Knife, Miss Fork» (cat. n.º 13), «A ovelha galante» (cat. n.º 25), «Sete micróbios vistos através de um temperamento» (cat. n.º 36), «Maximiliana» (cat. n.º 55) devem ser mencionados ao mesmo tempo que os livros mais célebres: «Paralelamente» (Bonnard), «Klänge» (Ressonâncias, Kandinsky), «Almas mortas» (Chagall), «Paixão» (Roualt), «Saint Matorel», «O Sítio de Jerusalém», «As metamorfoses d'Ovideo», «Sonho e mentira de Franco» (Picasso), «Umbra Vitae» (Kirchner), «Gott mit uns» (Deus conosco, Grosz), «Jazz» (Matisse). A riqueza da obra gravada e ilustrativa de Max Ernst é impressionante. A sua diversidade é incomparável. As ilustrações realizadas muito cedo por Max Ernst (a sua primeira revista «Aus dem Leben an der Penne» — A vida no nosso baú — foi criada em 1909 em Bona para textos de outros



artistas ou para os seus, juntamente com as gravuras, perfazem mais de dois mil. É neste material riquíssimo que nós efectuámos uma selecção que tenta descrever as etapas mais importantes da obra gravada, de «Fiat Modes» (1919) (cat. n.º 1) com os tardios encontros com Werner Heisenberg, Samuel Beckett, Lewis Carrol, Caspar David Frederich, Kleist, Brentano, Arnim. As técnicas retomadas e inventadas por Max Ernst englobam por assim dizer tudo o que pode ser realizado no sector da impressão dos livros no nosso século.

A decisão fundamental de Max Ernst, de que nós falámos — quer dizer procurar uma via «para além da pintura» — manifesta-se igualmente no domínio da gravura e da ilustração. As primeiras folhas da época de Colónia — entre as quais o cartão tão importante que é «Fiat Modes, pereat ars» (1919) — são disso já a expressão. Ele próprio diz que estas páginas são uma homenagem a Giorgio de Chirico. É nesta época que se situa uma série de descobertas — que não foram simples encontros mas autênticas visões recebidas como uma iluminação poética: o universo do grande armazém, do dicionário, do inventário, de um mundo organizado visualmente e apercebido desta maneira.

Mais do que nunca Max Ernst vai fazer habilidades com o «visível representado». A partir do inventário diante do qual ele se encontra, graças a uma antinomia estilisticamente marcada, ajusta os novos quadros que exprimem o prazer que tiveram os dadaístas em deslocar e a permutar até ao paradoxo os detritos do consumo, da cultura e do saber, mas que se transformaram rapidamente em consternação diante das massas de coisas visíveis tornadas impossíveis de contornar e da maneira como elas se reagrupam.

Com o auxílio destes elementos seleccionados, ele constrói universos nunca então vistos. Na «Fiat Modes pereat ars» os elementos pré-existentes (diagramas técnicos) associados a certas constantes da sua obra, tais como a desordem e a transformação, são desenhados sobre a pedra de litografias. No pormenor podem reconhecer-se as citações deformadas de quadros de Carrá que Max Ernst pediu emprestados à revista «Valori Plastici».

O que parece importante, é que Max Ernst recorreu desde o princípio às técnicas de reprodução mais banais e menos caras. Foi o primeiro a divulgar — no começo dos anos vinte — as ampliações realizadas por meios fotográficos: mandou fazer edições fotográficas a partir das colagens. Depois mandou fazer «clichés» a partir das colagens e publicou os primeiros livros «Repetições» (cat. n.º 3) e «Os Infortúnios dos Imortais» (cat. n.º 4).

Este processo permitia dissimular os traços dos cortes das colagens, as diferenças de cor dos papéis utilizados. Nestes primeiros livros, os indícios da manufactura ficam apagados. Só a impressão dá uma imagem global verosímil que a «colagem original» — noção que parece insustentável pela situação estética de Max Ernst na época — não contém: a impressão (tiragem). Como meio de disfarce mascara as juntas e, simultaneamente, o curso da realização. É somente com a reprodução que a colagem se torna «perfeita» como «um crime perfeito». A reprodução permite um olhar livre, autêntico, quereríamos acrescentar: um olhar digno de crédito. Os indícios da realização, da congregação combinatória de um modo entorpecente, grotesco, como vindo de um sonho, são apagados. Aos magníficos desenhos da «História Natural» (cat. n.º 7) realizados em 1925, Max Ernst retira conscientemente o seu valor de desenhos à mão. Fá-los reproduzir um ano mais tarde em fototopia e publica-os em cartão. Faz constantemente reproduções das suas colagens e «frottages» tal como um escritor reedita os seus livros. O que nele precisamente nele mais impressiona é o recurso constante às formas de reprodução não convencionais. Retoma as



reproduções fotográficas em 1931. Dezanove fotogramas ilustram o texto de René Crevel «Mr. Knife, Miss Fork» (primeiro capítulo do romance intitulado «Babilônia» (cat. n.º 13). Foram realizados a partir de «frottages» no atelier de Man Ray. Cada «frottage» foi feita duzentas vezes sobre papel de fotografia (de face voltada para o papel foto-sensível) e exposta à luz. As zonas desenhadas captavam a luz e apareciam como desenhos brancos sobre fundo preto. Na reprodução os fotogramas eram invertidos lateralmente em relação às «frottages».

O gravador Stanley William Hayter iniciou Max Ernst na técnica da gravura de verniz mole, no seu atelier da Rue Campagne Première, em Paris. Esta técnica fez-lhe descobrir um processo que lhe permitiu obter uma equivalência gráfica da colagem e da «frottage». Sobre as placas impregnadas de um verniz mole ele mergulhava formas e texturas. Na primeira folha, que serve de capa à compilação «Uma Semana de bondade» eram formas de cartão. Ele juntava estas formas (material do tipo de embalagem, que, uma vez dobrado, formava pequenas caixas) numa figura de duas cabeças.

Completo pelo desenho a perspectiva, o leão, a crista do galo e o bico do pássaro. Para uma outra folha que será a primeira página do segundo caderno do livro (cat. n.º 17.2) utilizará um pente. Ele «penteia» o verniz e daí sairá uma delicada paisagem sísmica. A folha de rosto do quinto caderno (cat. n.º 17.3) será finalmente realizada com um fino papel de seda frisada.

O «calco» assim obtido, forma preliminar da técnica da decalcomania, foi seguidamente «interrogado» por Max Ernst e interpretado com o auxílio de pequenas formas desenhadas interiormente: uma mão, cabeças de pássaros emergem desta «texturologia» que parece informal, «cega» à primeira vista.

Retirando as estruturas calcadas sobre a placa levantam-se partes de verniz. O cobre que fica à vista é embebido em ácido. É a partir daí que tudo se transforma na técnica clássica, ortodoxa, da gravura. Estas folhas, somatório de trabalho directo e indirecto, testemunham de modo eloquente a criação activa-passiva de Max Ernst. Determinam a orientação que tomará a rica obra gravada e impressa que só será empreendida mais tarde. Podemos descobrir os percursos análogos em quase todas as gravuras e águas-fortes. É em 1939 que de novo reaparece a litografia (cat. n.º 20). Desde as páginas de «Fiat Modes, pereat ars» que Max Ernst não tinha recorrido mais a esta técnica. Com o auxílio de um papel de reimpressão para litografias, conseguiu transferir a riqueza estrutural das «frottages» para a gravura. Depois de 1945, as gravuras acumulam-se. Cada vez mais aparecem folhas isoladas que não se ligam nem aos textos nem aos livros. Abandona-se simultaneamente a um vívido tornado visão e a um jogo irónico com os homúnculos que relembram os seus princípios.

A obra principal «Maximiliana» (cat. n.º 55) contém os dois. O tema — a biografia do astrónomo Tempel que não pode fazer acreditar na Alemanha o planeta que ele tinha descoberto porque não era diplomado em astronomia — este tema consagrado a Ernst Guillaume Tempel sugeriu a Max Ernst uma dupla perspectiva, infinitamente grande e infinitamente pequena (incluída a mesquinhez) estão a par. Há grandes planos e os documentos sobre a estreiteza do espírito humano, os textos servem de documento justificativo no livro; depois um vislumbrar de longe que permite ter o sentimento de alcançar os espaços interestelares, românticos.

Legível e ilegível, coisas indecifráveis e incompreensíveis, incompreensão: tudo isto atinge uma grande enunciação de si.

O gosto da experiência encontra assim constantemente novas incitações e ocasiões. Deste ponto de vista, a obra gráfica e

ilustrada junta-se ao resto da obra: a re-utilização de trabalhos realizados anteriormente, as alusões a estes trabalhos, conferem a uma criatividade que se baseia largamente sobre o princípio da «utilização de elementos já existentes» uma especificidade estilística incomparável. A selecção funciona como limite posto a um «mal infinito» (Adorno) nas suas obras. Esta obra que, face às possibilidades combinatórias generalizadas deve definir-se como antinómica e sempre reconhecida como tal, apresenta uma profusão de receitas que relacionam cada realização individual com um conjunto.

Werner Spies

1891

Max Ernst nasce em 2 de Abril em Brül, próximo de Colónia. Seu Pai é o pintor Philippe Ernst, Sua Mãe, Louise Ernst, nascida em Kopp, é professora de surdos-mudos.

«O que é uma floresta? Sentimentos misturados quando ele se embrenha pela primeira vez numa floresta, encantamento e sentimento de opressão. – E aquilo a que os românticos chamaram «sentimento da natureza». O maravilhoso prazer de respirar livremente num espaço livre, mas ao mesmo tempo ser oprimido, aprisionado pelas árvores hostis que o rodeiam. Simultaneamente fora e dentro, livre e prisioneiro. Quem resolverá o enigma? Philippe, o Pai? O monge de Heinsterbach? Ou ele próprio, o pequeno Max? Como? Pintar? Tornar-se pintor? Aproximadamente meio século mais tarde interroga-se novamente:
O que é uma floresta?
Resposta: Um insecto sobrenatural.
Uma prancheta de desenho.

1906

Primeira pintura a óleo.
Serve-se da natureza como modelo.

Der Vogelobre Hornebom. Um amigo, chamado Hornebom, um pássaro inteligente, fiel, com plumagem multicolor, morre na noite; uma criança, a sexta da série, nasce na mesma noite. Confusão no cérebro do jovem, de resto de boa saúde. Uma espécie de loucura de interpretação como se Leni, inocente criatura que acaba de nascer, a pequena irmãzinha, ávida de viver, se tivesse apropriado das seivas vitais do pássaro amado. Esta crise é rapidamente ultrapassada. Mas a imaginação do jovem fica obcecada pela imagem irracional onde se misturam os homens e os pássaros e outras criaturas vivas; e é isso que encontraremos nos símbolos da sua arte. «A Sua Arte», escreveu Patrick Waldberg (século XX, Dezembro 1962) «não é realista nem abstracta, mas simbólica. Salvo algumas excepções, nunca ele tentou fixar fielmente os contornos da silhueta humana (e também das coisas). Ao longo da sua importante obra o homem é dado por qualquer outra coisa que o representa, uma figura inventada ou uma máscara, mais frequentemente um pássaro, por vezes também um personagem geométrico de que a cabeça pode ser um quadrado, um triângulo ou um círculo».

Exemplos:

- 1) Der Vogelobre Hornebom.
- 2) A Mulher 100 cabeças, aparecido em 1930.
Durante os anos do liceu, fez excursões em bicicleta através da Renânia, Alsácia, Palatina Sauerland, Holanda, etc. Visitas aos museus, e muitas pinturas em que utiliza a natureza como modelo.

1910

Bacharelato. Uma série de 25 desenhos para o «Bierzeitung», «Aus unserem Leben in der Penne» (A nossa vida no baú). Inscreve-se na Universidade de Bona para aí estudar Filologia Clássica.

1910-1911

Torna-se amigo de August Macke.

1912

Expõe com os «Expressionistas Renanos». Escreve as críticas de arte para o jornal de Bona «Volksmund». Vê a exposição do «Sonderbund» em Colónia onde pela primeira vez vê as obras de Cézanne, Gauguin, Van Gog, Matisse, Munch, Picasso e outros.

1913

Participa no «Primeiro Salão de Outono Alemão» no «Sturm», em Berlim. Encontra Apollinaire e Delaunay. Primeira estada de cinco semanas em Paris.

1914

Trava conhecimento com Jean Arp. É alistado no exército.

1914-1918

Serviço militar em França, mais tarde na Polónia.

1916

Pequena exposição dos seus trabalhos no «Sturm», Berlim. Encontra Grosz e Herzfelde em berlim.

1917

Publica **Do transformar da cor** na revista «Der Sturm».

1918

Regresso a Colónia. Casa com Louise Strauss, historiadora de arte.



Max Ernst no seu atelier
Colónia 1919

1919

Visita Paul Klee em Munique. Descobre na revista «Valori plastici» as obras de Chirico e Carrá. Ilustra «Consolamini» de Johannes Th. Kuhlemann. Trabalha nas primeiras pinturas sobre motivos impressos, na impressão de clichés e em colagens. Publicação do cartaz «Fiat Modes», pœreat ars, oito litografias. Funda com Arp e Baargeld o grupo Dada de Colónia. Colabora no «Ventilador» e no «Strom». Primeira exposição Dada no Kunstverein de Colónia.

1920

O exemplar único da revista «Die Schammade» aparece publicado por Max Ernst e Baargeld. Em colaboração com Arp e Baargeld, realização das colagens «Fatagaga» (FABrication de TABLEaux GARantis GASométrique). Segunda (e última) exposição Dada na cervejaria Winter.

Object dad'art.

Kupferblech, Zinkblech, Gummituch...

La petite fistule la criminale qui dit tic tac.

Katharina ondulata

c'est le chapeau qui fait l'homme.

Un peut malade le cheval (La belle saison).

Dada – Degas.

1921

Convite de André Breton para uma primeira exposição individual em Paris, na Galeria «Au Sans Pareil».
Passa o Verão com Sophie Taeuber, Arp e Tristan Tzara em Tarrenz (Tirol). De colaboração com Arp e Tzara, redigem o **Manifesto Dada Au Grain Air: Der Sängerkrieg in Tirol (A guerra dos cantores no Tirol)**.
Encontra Paul e Gala Eluard em Colônia. Com Eluard selecciona as colagens para **Repetições**.

Perturbations, ma soeur.

**La puberté proche... (les pléiades)
die anatomie.**

Die Leimbereitung aus Knochen.

L'éléphant Celebes.



Hans Arp,
Tristan Tzara e Max Ernst,
Tarrenz (Tirol) 1921

1922

Max Ernst deixa a Alemanha para se instalar em Paris.
Colabora na revista «Littérature».
Publica **Os Infortúnios dos Imortais** (realizado de colaboração com Eluard).

Oedipus Rex.

Au rendez-vous des amis.

1923

Pinta 17 murais na casa de Eluard em Eaubonne.

La belle jardinière.

Pietà ou la révolution la nuit.

La femme chancelante.

Sainte C'ecile introuvable (Le piano invisible).

Les hommes n'en sauront rien.

Tableaux-poème.

1924

Vendeu a maior parte das suas obras a Joanne Ey, proprietária da Galeria «Das junge Rheinland», em Düsseldorf. Viagem ao Extremo-Oriente. Encontra Paul e Gala Eluard em Saigão.

Weib, Greis und Blume.

Deux enfants sont menacés par un rossignol.

1925

Desenvolve a técnica do «frottage». Realização das «frottages» para a **História Natural**. Instala-se num atelier da rua Tourlaque em Montmartre.

Série dos **Pássaros e Florestas**.

A bela estação.

Férias na praia na Bretanha. Tem uma ideia ao olhar o chão do seu quarto.

Descoberta da técnica do «frottage». A «História Natural» é feita com o auxílio desta técnica e será publicada no ano seguinte nas Editions Jeanne Bucher. Arp redige a introdução e Paul Eluard faz a pergunta: «O espelho perdeu as ilusões ou o mundo desembaraçou-se da sua opacidade?»

E Max Ernst prossegue: «Desembaraçando-se da sua opacidade, o universo funde-se no homem. É assim que a tendência do homem será a de se desembaraçar da sua cegueira».

1926

De colaboração com Juan Miró, executa maquetas para os cenários do Ballet de Diaghilev «Romeu e Julieta». A **História Natural** aparece na editora Jeanne Bucher.

Deux jeunes filles nues.

Gulfstream

aux 100 000 colombes.

La Vierge corrigeant l'enfant Jésus...

1927

Aplicação da técnica do «frottage» à pintura (grattage).
Casa com Marie-Berthe Aurenche.

Le chasser.

La marié du vent.

Ils sont restés trop longtemps dans la forêt.

La horde.

Une nuit d'amour.

Deuxième série des **Forêts**.

Après nous la maternité.

Série des **Monuments d'oiseaux**.

Série des **Forêts aux arêtes**.

1928

Série des **Fleurs-coquillages**.

1929

Aparece o romance-colagem **A mulher 100 cabeças**.

1930

Publicação do romance-colagem **Sonho de uma rapariguinha que queria entrar no Carmelo**.

Trabalha com Luis Buñuel e Salvador Dalí para o filme **A Idade do Ouro**. Começa a série **Loplop apresenta Loplop**.

1931

Aparece **Mr. Knife, Miss Fork**.

**Loplop présente des membres
du group surréaliste.**

Le prince consort.

Facilité.

1932

Primeira exposição individual nos Estados Unidos na Julien Levy Gallery, New York.

Passé et présent.

1933

Europe après la pluie.

La foresta inbalsamata.

1934

Passa o Verão em casa de Alberto Giacometti em Maloja, na Suíça, onde trabalha e pinta o granito que encontra na ribeira. O romance-colagem **Uma semana de bondade** é publicado.

Oedipe (bronze).

Habakuk (bronze).

Nageur aveugle.

1935

Série das **Trappes d'avion**.

Le déjeuner sur l'herbe.

Barbares marchant vers l'Ouest.

1936

Participa com 48 trabalhos na exposição «Fantastic Art, Dada, Surrealism», New York, Museu de Arte Moderna. Utiliza a técnica da decalcomania.

La ville entière.

La Joie de vivre.

«Frottages» para **Je Sublime**,

de Benjamin Péret.

1937

Publica «Para além da pintura» no número especial dos **Cahiers d'Art** que lhe foi consagrado. Na Alemanha, os seus trabalhos são confiscados pelos Nazis e em parte mostrados na exposição «Arte degenerada» (p. ex. **A bela jardineira**, 1923, reproduzido no catálogo, hoje desaparecido).

Der Hausengel (O anjo do lar).

Maquetas para «Ubu enchainé».

1938

Deixa o grupo surrealista depois da «excumunhão» de Eluard por Breton. Instala-se com Leonora Carrington em Saint-Martin-d'Ardèche. Trabalha nas decorações murais para sua casa.

1939

Max Ernst é internado como «estrangeiro inimigo». No campo, partilha um quarto com Hans Bellmer. Graças aos esforços de Eluard, é libertado.

Le fascinant cyprès.

Die Einkleidung der Braut (O vestir da noiva).

Ein wenig Ruhe (Um pouco de repouso).

«Frottages» para «**Canção completa**» de Paul Eluard.



Max Ernst trabalhando realizando as decorações murais de sua casa em Saint-Martin d'Ardèche, 1939

1940

Novo internamento; evade-se duas vezes. A Gestapo procura-o. Amigos convidam-no para os Estados Unidos.

A Europa depois da chuva II.

1941

Depois de muitas dificuldades; deixa a França e vai para New York. Casa com Peggy Guggenheim. Viaja através do Arizona, Novo México e Califórnia.

Toten et Tabou.

Napoleon in der Wildnis.

(Napoleon dans une contrée sauvage).

Tag und Nacht.

(Jour et Nuit).

«Julho: Max Ernst chega a New York, ao aeroporto de La Guardia, onde seu filho Jimmy lhe deseja as boas-vindas aos Estados Unidos. Do avião apercebe-se de uma encantadora dama, a estátua da Liberdade. Assim que desce do avião é preso pelos Serviços de Emigração, dado que ele infringira as leis do Reich alemão e é internado em Ellis Island. Tem uma óptima vista para a estátua da Liberdade. Libertado ao fim de três dias, Max Ernst faz uma viagem de três semanas através dos Estados Unidos — a Nova Orleans, Arizona, Novo México, Califórnia; opta por New York e tenta «adaptar-se». Depois de Pearl Harbour, casamento de certa duração com Peggy Guggenheim».

1942

Exposições em New York, Chicago, Nova Orleans e Washington, D. C. A revista «View» consagra um exemplar especial a Max Ernst.

Le Surréalisme et la peinture.

Der verwirrte Planet.

(La planete en désarroi).

Nuit claire.

«Nascimento da mosca não euclidiana». Na livraria Wakefield, em New York, Betty Parson apresenta uma pintura de Max Ernst numa exposição colectiva. Suscitou a curiosidade de alguns jovens pintores. O que os fascinava, sobretudo, era a técnica. Max Ernst declara que é uma brincadeira de crianças. «Atem um cordel de um ou dois metros de comprido a uma caixa de conservas vazia, façam um pequeno buraco no fundo da caixa, e encham-na de tinta líquida. Façam ir e vir a caixa sobre uma tela pousada a direito, orientem-na com movimentos dos dedos, dos braços, dos ombros e do corpo inteiro. Linhas surpreendentes resultarão das gotas que caem assim da tela. É então que pode começar o jogo das associações de ideias.»

1943

Passa o Verão com Dorotea Tanning em Sedona, Arizona.

Vox Angelica.

Painting Young People.

Das Ange des Schweigens.

(L'oiel du silence).

1944

Trabalha numa série de esculturas em Great River, Long Island. Desempenha um papel no filme de Hans Richter, «Dreams that money can buy».

Reinische Nacht (Nuit rhénane).

Le déjeuner sur l'herbe.

Le roi jouant avec la reine (bronze).

1945

É premiado num concurso de pintura sobre o tema da «Tentação de Santo António», organizado para o filme de Albert Lewin: «A vida privada de Bel Ami» (de Maupassant).

Der Cocktail-Trinker.

(Le buveur de cocktails).

Euklid.



Dorothea Tanning e Max Ernst em Sedona, Arizona

1946

Casa com Dorothea Tanning e constrói uma casa em Sedona.

Série dos **Micróbios.**

Die Phasen der Nacht.

(Les fases de la Nuit).

1947-1949

Decora a sua casa com relevos de pedra. Torna-se cidadão americano (1948).

Design in Nature.

Die Geburt der Komödie.

(La naissance de la comédie).

Capricorne (betão armado).

Águas-fortes e desenhos para

Monsieur Aa l'Antiphilosofo

de Tristan Tzara e

La brebis galante de Benjamin Péret

(são publicados os dois em 1949).

1949-1950

Viagem à Europa. Primeira exposição do pós-guerra, na Europa na Galerie Drouin em Paris.

Colline inspirée.

Deux points cardinaux.

Printemps à Paris.

La religieuse portugaise.

Retour de flamme.

1951

Retrospectiva em Brül, sua terra natal.

1952

Faz conferências na Universidade de Hawaii, Honolulu.

Petite Solitude.

Eloge de la liberté.

1953

Regresso a Paris. Viagem a Colónia. Publicação de **Das Schnapelpaar** com oito água-fortes.

Vater - Rhein (Notre père, de Rhin).

Coloradeau de Méduse.

Heuschreckenlied an der Mond.

(Chant des sauterelles à la lune).

1954

Grande Prémio de Pintura na Bienal de Veneza.

Le cavalier polonais.

1955

Max Ernst instala-se em Huismes, perto de Tinon na Touraine. **Galapagos** de Antoinin Artaud é publicado, com água-fortes de Max Ernst.

Etes-vous Niniche? (bronze).

The twentieth century.

D-Bild.

1956

Retrospectiva na Kunsthalle de Berna.

Les grenouilles ne chantent pas rouge.

Une vierge, une veuve et une épouse.

1956-1957

Passa o Inverno em Sedona.

1957

Grande prémio de pintura de Land de Rhenanie-du-Nord-Westphalie.

Les dieux obscurs.

1958

Max Ernst torna-se cidadão francês.

Après moi le sommeil.

Diptyque pour une école de pirates.

1959

Retrospectiva no Musée National d'Art Moderne, em Paris.

Copeaux d'autre-mer.

Un tissu de mensonges.

Mundus et fabula.

1960

Viagem à Alemanha.

Quasi-feu romantisme.

En essaim d'abeilles dans un palais de justice.

La dernière forêt.

Le génie de la Bastille (bronze).

1961

Exposição da obra de escultura na Galerie «Le Point Cardinal». Viagem para a retrospectiva no Museum of Modern Art, New York. Obtém a medalha Stephan Lochner da cidade de Colónia no seu 70.º aniversário.

L'homme (prata).

Ames-soeurs (bronze).

1962

Retrospectiva na Tate Gallery, Londres, e depois no Musée Wallraf-Richard, Colónia.

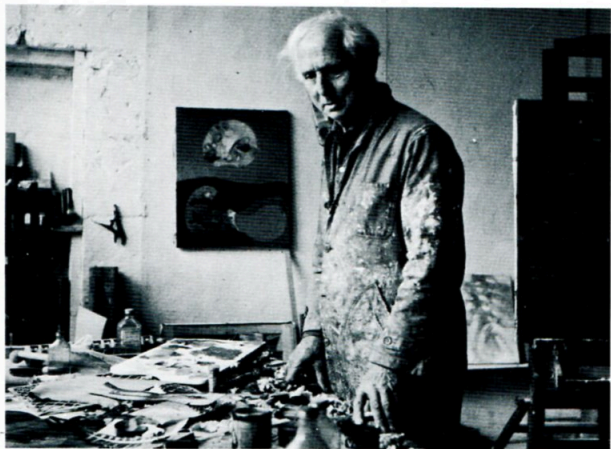
**The Marriage of Heaven and Earth.
Le Jardin de La France.**

«Loureiros e morangos. O inevitável efeito produzido por esta novidade: súbita celebridade no continente e além-mar. Todos os estudantes de arte o veneram, as elegantes sorriem-lhe, atenciosas, os dignitários tiram-lhe o chapéu e dizem: «Ele triunfou». Mas como reage Max-o-ávido diante desta notoriedade, ele que prefere mil vezes um só morango silvestre a todos os louros do mundo? Como suportará ele este peso, sem se afundar?

A resposta é fácil: depois da juventude tomou consciência do perigo e isto quer dizer: o perigo não existe. A solução é das mais simples: agir! A este propósito declarou mais ou menos isto: «Cada vez que (...) ele pinta uma imagem do mundo no espaço do mundo. Ele desdobra-a, dobra-a e pousa-a sobre a mesa do mundo para a contemplar complacentemente. Dirige-se para a porta, tira a chave do bolso, abre a porta, abre a boca, conta os dentes, engole o nada, conta as luas, conta as estações, abana a cabeça e leva a mão à frente.

É então que o globo ocular as transforma em globo terrestre. Ele precipita-se para a parede, agarra-a com uma das mãos e esconde-a na algibeira ao mesmo tempo que a chave e a lua. O perigo desapareceu». Ou melhor, para dizer adeus a Nossa-Senhora, ele escreve-lhe uma carta de amor. Ou então visita a Esfinge-Mãe na sua estrebaria e propõe-lhe resolver alguns enigmas fáceis, tão fáceis que mesmo o Senhor Oedipo seria capaz de os solucionar, P. ex. Quantas vezes são uma vez um? Ou então ele manda o seguinte telegrama à Mãe-Eternidade: «Esconde-te, Eternidade bem amada».

Ou então, ou então, ou então... Breve, desce até às Mães. É esse o velho método, mas ele mantém-se sempre novo. Há 33 anos um amigo de Max Ernst escrevia: «O que nós admiramos neste homem é a lógica de ferro com a qual ele se deixa escorrer ao longo de uma encosta que percorreu uma vez».



Max Ernst
no seu atelier em Seillans
(fot. Carl Lamb, Munique)

1963

Instala-se em Seillans (Var) no Sul da França. Retrospectiva na Kunsthaus de Zurich. Realiza de colaboração com Peter Schamoni o filme «Voyage à la découverte de l'inconscient».

Idleness.

La terre est une femme.

1964

Max Ernst e Iliasz. **Maximiliana ou l'exercice illegal de l'astronomie**, que tem 34 águas-fortes, é publicado. Exposição: «Textos e obra gravada» na Bibliothèque Municipale. Tours, e na Galerie «Le Point Cardinal», Paris.

Le ciel épouse la terre.

Le microbe vu à travers un tempérament (bronze).



1965

Exposição «Le Musée de l'homme» na Galerie Alexandre Solas, Paris.

Portrait d'ancêtre.

Soliloque.

Première pensée.

Le monde des naïfs.

1966

Exposição no Museu Judaico, New York. Colaboração com Werner Spies para o filme «Autoportrait», com Peter Schamoni para o filme sobre Ernst Wilhelm Leberecht, «L'exercice illegal de l'astronomie».

Pour une école des monstres.

1967

Pinta **Retour de la Belle Jardinière.**

1968

Projectos de cenários para «Tourangalila» de Roland Petit na Ópera de Paris, fonte para a vila de Amboise.

1969

Exposição do ciclo de quadros realizados para a casa de Eluard — novamente descoberto na Galerie François Petit. Retrospectiva em Stockholm e Amsterdam.

L'air lavé a l'eau.

1970

Exposição no Kunstverein de Wurtemberg, Stuttgart. Viagem a Stuttgart e Tübingen.

Exposição da Coleção de Menil em Hamburgo, Hanovre, Francfort, Berlim e Colónia (1971) e «Max Ernst, Obra Gravada», Genève.

Publicação de «Ecritures».

La forêt pataphysique.

1971

Exposição na Orangerie des Tuileries, Paris.

Das Karmelienmädchen. Ein Traum erscheint

(la jeune fille au camélia. Un rêve passe) de Brühl. Viagem a Colónia. Fontanário para a vila.

1972

Exposição «Para além da Pintura – Obra Gravada» no Musée Kestner, Hanovre.

É nomeado Doutor Honoris Causa pela Universidade de Bona.

Publicação do «Le Parquet Se Souleve», de Jean Tardieu, com 6 litografias tiradas das «frottages» de 1939.

1973

Exposição «Perturbations, Délices e Orgues» na Galerie Alexandre Lolas.

Plusieurs animaux dont un illettré.

Poissons noctambules.

1974

Exposição na galerie Jean Krugier, Genève. Realizou 50 colagens (letrines) * para a obra de Werner Spies,

Max Ernst – Collages.

1975

Retrospectiva no Salomon R. Guggenheim Museum, New York, e nas Galeries Nationales du Grand Palais, Paris. Publicação dos dois primeiros volumes do catálogo lógico (Spies/Metken «Oeuvres 1906-1925»).

N. T. * Letra pequena colocada por cima ou ao lado de uma palavra, para servir de chamada a uma nota explicativa posta à margem ou na parte inferior da página.

1976

Aparição do terceiro volume do catálogo lógico (Spies/Metken «Oeuvres 1925-1929»).

Max Ernst morre no dia 1 de Abril. A vila de Goslar concede-lhe o «Elo Imperial» da cidade do ano de 1976.

1977

Retrospectiva no Seibu Museum of Art, Tóquio, e no Museum of Modern Art, Hyogo, Kobe.

Arte e Saber fazer

Todos têm uma ideia sobre arte: o filólogo, o teólogo, o crítico, o jurista, o militar, o historiador de arte e o Senhor Presidente da Câmara. Não é verdade que cada um tem o «seu» gosto? Perdão, Senhores, a arte nada tem a ver com o gosto, a arte não está lá para ser «degustada» mas o Senhor Presidente da Câmara pensa que a arte está lá para que a «julguem», a arte moderna, que é «julgada do ponto de vista comercial». Como é que uma ideia tão original pode ter saído da cabeça de um Presidente da Câmara? O que o Presidente da Câmara quer, é que os críticos dos jornais diários fazem, os grandes e os pequenos. Querem emitir juízos sobre arte. Eis como é confortável, dado que uma qualquer crítica errónea não tem necessidade de ser desmentida. Os «juizes» da arte falam do «saber fazer», deploram que este saber fazer não exista absolutamente nada nos mais «jovens». Por vezes mesmo deploram isso muito seriamente. Mas sabem então Senhores em que consiste esse «saber fazer»? Não, os Senhores não o sabem. Crêem que saber fazer é saber desenhar e pintar correctamente, como o «sabe fazer» um aparelho fotográfico desde que se inventou a fotografia a cores. O nariz não deve ser muito comprido, nem a perna demasiado curta. E esta a «base sólida» vão procurá-la nas escolas de belas-artes e tornam-se alguém-que-conhece-bem-o-seu-ofício.

Saber fazer significa saber dar forma. Saber fazer subentende que se é capaz de pressentir a vida interior da linha e da cor. (Linha e cor elas mesmas destacadas do objecto. Pintura absoluta no sentido em que se fala de música absoluta.) Saber fazer subentende que se venceu. Para o artista, as coisas mais quotidianas, tais como as mais raras, podem tornar-se uma aventura, as cores de uma tonalidade, um emaranhado de linhas.

Este novo saber fazer subentende que o público e sobretudo o crítico, «saibam fazer» qualquer coisa. O crítico deve ser capaz de reconhecer na forma elaborada pelo artista o que ele viveu e deve poder revivê-lo ele próprio.

Se, além disso, ele for capaz de exprimir numa linguagem clara o que ele sentiu diante de uma obra de arte, tem o direito de escrever sobre arte. Talvez mesmo de emitir opiniões sobre arte. O crítico deve ainda poder fazer outra coisa: renunciar a pretender vaidosamente que é o tutor da arte, que pode desempenhar um papel de conselheiro, dizer aos artistas como fazer melhor. Mas vocês, Senhores juizes, não sabem nada da arte.

E.

Nascença da colagem

Num dia de chuva, em Colónia, à beira do Reno, o catálogo de um fornecedor de artigos escolares chamou-me a atenção. Encontravam-se aí anúncios de maquetas respeitantes a várias disciplinas: matemática, geometria, antropologia, zoologia, botânica, anatomia, mineralogia, paleontologia e outras. Elementos de natureza tão diversa que a sua acumulação absurda perturbou o meu olhar e os meus sentidos, suscitando-me alucinações e dando aos objectos representados novos significados que mudavam rapidamente. As minhas «faculdades visionárias» encontraram-se assim subitamente aumentadas quando eu vi aparecer sobre um fundo inesperado os objectos que acabavam de nascer. Para fixar este fundo, um pouco de cor ou algumas linhas, um horizonte, um deserto, um chão, ou qualquer outra coisa bastavam. Foi assim que a minha alucinação se fixou. Tratava-se agora de interpretar, com o auxílio de algumas palavras ou frases, os resultados destas alucinações. Por exemplo: «Por cima das nuvens marcha a mei-noite. Por cima da meia-noite plana, invisível, o pássaro do dia. Um pouco mais alto do que o pássaro da manhã habita o éter, os muros e os telhados flutuam». «Sobre a pedra da trovoada a bela pele do tambor ressoa inconsciente, no espaço silencioso». «Desde meados do seu crescimento as mulheres são cuidadosamente envenenadas — são deitadas em garrafas». «A pequena Americana que nós lançámos este ano diverte-se aleitando os cães marinhos. — O olhar humano está marejado de lágrimas batávicas, de ar coalhado e de neve salgada». O que é uma colagem? Max Ernst definiu-a pouco mais ou menos assim: a técnica da colagem é a exploração sistemática do encontro fortuito ou artificialmente provocado de duas realidades — ou mais — de naturezas diferentes sobre um plano que, aparentemente, lhe não convém — e a centelha de poesia que surge no momento da reaproximação destas realidades. («Para além da pintura»).

Extracto de: **Max Ernst, Notas para uma biografia (Tecidos de Verdades e de Mentiras)**
no **Max Ernst**, Cat. da Exposição
Colónia/Zurich 1962/63

Dada

Para nós na época, em 1919 em Colônia, Dada era antes do mais uma reacção moral. Íamos sabotar as representações do «Jovem Rei», peça monárquica e patriótica de uma tolice insultante. O meu amigo Baargeld e eu íamos distribuir «Der Ventilador», a nossa revista, para as portas das fábricas. A nossa raiva visava a subversão total...

Uma guerra horrível e estúpida tinha-nos frustrado cinco anos da existência. Tínhamos assistido ao afundamento no ridículo e na vergonha de tudo o que havíamos considerado justo, belo e verdadeiro. As minhas obras da época não se destinavam a seduzir mas a fazer uivar...

Em Paris, como em Berlim, em Colônia como em Zurique, toda uma juventude empolgada por o mesmo entusiasmo se insurgia contra a estupidez e hipocrisia...

Foi um privilégio que Dada morresse jovem. Pelo menos forjou alguns caracteres, e suscitou amizades duradoiras. E talvez tenha aberto uma fenda na muralha da imbecilidade.

Extracto de: «La parti de boules»
entrevista com Patrick Walberg
Exposição Max Ernst – catalogue
Dada – documents sur un mouvement
Düsseldorf 1958

História de uma história natural

«... é como o tilintar do sino,
que fez ouvir o que se imagina.»
Leonardo da Vinci
(Tratado de pintura)

Botticeli não gostava de paisagens e dizia que era «um género de curta e mediocre investigação». Dizia com desprezo também, que «atirando com força uma esponja encharcada de cores diferentes sobre uma parede se obtinha uma mancha e ver-se-ia uma bela paisagem». Isto valeu-lhe uma severa admoestação do seu companheiro Leonardo da Vinci. «Il Botticeli» tem razão: numa tal mascarradela devem ver-se bizarras invenções; quero dizer que aquele que quiser olhar atentamente para esta nódoa verá ali cabeças humanas, diversos animais, uma batalha, rochedos, o mar, as nuvens, os bosques, outra coisa ainda: é como o tilintar do sino, que faz ouvir o que nós imaginamos.

Ainda que esta folha mal impressa te possa sugerir ideias, não te ensina a acabar o que quer seja e o dito pintor (Botticeli) faz péssimas paisagens.

Para ser universal e agradar aos diferentes gostos é preciso que na mesma composição se encontrem as zonas sombrias e outras de doce penumbra.

Não é de desprezar a meu ver, se te lembrares dos tais aspectos, que por vezes te quedaste a contemplar nas manchas das paredes, na cinza da lareira, nas nuvens ou nos ribeirinhos: e se atentamente os considerares, colherás daí admiráveis invenções, de que o génio do pintor pode tirar partido, para compor batalhas de animais e de homens, as paisagens ou os monstros, os diabos e outras coisas fantásticas que te agradaram.

Nestas coisas confusas, o génio desperta para novas invenções, mas é necessário fazer bem todos os aspectos que se ignoram, como algumas partes dos animais, e os aspectos da paisagem, rochedos e vegetação» («Tratado da pintura»).

Em 10 de Agosto de 1925, uma insuportável obsessão visual fez-me descobrir os meios técnicos que me permitiram uma vasta possibilidade de pôr em prática esta lição de Leonardo. Partindo de uma recordação de infância no decurso da qual um painel de falso acajú, situado defronte da minha cama, tinha desempenhado um papel de provocador óptico de uma visão de semivigília, e encontrando-me, num tempo chuvoso, numa estalagem junto ao mar, fui tomado por a obsessão que exercia sobre o meu olhar irritado o chão, a que mil lavagens tinham acentuado as ranhuras. Decidi então interrogar-me sobre o simbolismo desta obsessão e, para vir em auxílio das minhas faculdades meditativas e alucinatórias, fiz das tábuas uma série de desenhos, pondo sobre elas, e ao acaso, folhas de papel que previamente esfreguei com mina de carvão.

Olhando atentamente os desenhos assim obtidos, as zonas sombrias e às outras de doce penumbra, fiquei surpreendido com a súbita intensificação das minhas faculdades visionárias e da sucessão alucinante de imagens contraditórias, que se sobrepunham umas às outras com a persistência e a rapidez próprias das recordações amorosas.

A minha curiosidade, despertada e maravilhada, começou a interrogar indiferentemente, utilizando para isso o mesmo meio, toda a espécie de matérias que se encontrassem no meu campo visual: as folhas e suas nervuras, os bordos esfiados de uma tela de saco, as pinceladas de uma pintura «moderna», um fio desenrolado de um novelo, etc., etc. Os meus olhos viram então cabeças humanas, diversos animais, uma batalha que acabou num beijo (a noiva do vento)*, os rochedos, o mar e a chuva, os tremores de terra, a esfinge na sua estrebaria, pequenas mesas à volta da terra, a paleta de César, posições falsas, um xaile de flores de geada, as pampas, os golpes de verdasca e fios de lava, os campos de honra, inundações e plantas sísmicas, leques, a queda do castanheiro. Clarões

debaixo de catorze anos, o pão vacinado, os diamantes conjugais, o cuco, origem do relógio de pêndulo, a refeição do morto, a roda da luz. O sistema monetário solar. Os hábitos das flores, o fascinante cipreste. Eva, a única que nos resta. Reuni sob o título História Natural os primeiros resultados obtidos pelo processo de «frottage», do Mar e da Chuva até Eva, a única que nos resta (aparecida em 1926 nas Edições Jeanne Bucher).

Insisto no facto de que os desenhos assim obtidos se perdem cada vez mais, através de uma série de sugestões e de transmutações que se oferecem espontaneamente – à maneira do que acontece com as visões hipnagógicas – o carácter da matéria experimentada (a madeira, por exemplo) para tomar o aspecto de imagens de uma precisão inesperada, de natureza provavelmente, a desvendar a causa inicial da obsessão ou a produzir um simulacro desta causa.

Tradução Robert Valençay
no **Max Ernst Ecritures**
Edições Le Point du Jour

O que é o Surrealismo?

«A palavra delirio não foi em geral entendida»
Paul Eluard

Restava ao mundo da cultura ocidental como última superstição e como um triste resíduo do mito da criação, a lenda do poder criador do artista. Um dos primeiros actos revolucionários do surrealismo foi o de atacar este mito por meios objectivos, sob a forma mais corrosiva e, certamente, tê-lo destruído para sempre. Ao mesmo tempo insistia fortemente sobre o papel puramente passivo do «autor» no mecanismo da inspiração poética que denunciava, como contrária a esta, todo o controlo «activo» da razão, da moral e toda a consideração estética. O autor pode assistir como espectador ao nascimento da obra e prosseguir as fases do seu desenvolvimento com indiferença ou paixão. Do mesmo modo que o poeta espia o curso automático do seu pensamento e anota todos os incidentes, o pintor deita sobre o papel ou sobre a tela o que a sua inspiração visual lhe sugere. Acaba-se assim, convém dizê-lo, a velha concepção de «talento»; acaba também a divinização do herói, da fábula agradável aos lúbricos da admiração, que gabam a fecundidade do artista que põe hoje três ovos, dois amanhã, e nada no Domingo. Como qualquer homem «normal» (e não unicamente «o artista») traz, sabemos-lo, uma reserva inesgotável de imagens escondidas no seu subconsciente, é uma questão de coragem ou do processo de liberdade utilizado (tal como «a escrita automática») de pôr a claro, através de explorações no inconsciente, as pesquisas não falsificadas, as «imagens» que um controlo não descoloriu e de que o encadeamento pode ser qualificado de conhecimento irracional ou de objectividade poética, segundo a definição de Paul Eluard: «A objectividade poética não existe que na sucessão, no encadear de todos os elementos subjectivos de que o poeta é, até nova ordem, não o mestre, mas o escravo». De onde sobressai que «o artista» falsifica. Ao princípio, não foi fácil aos pintores e aos escultores encontrar um processo análogo à «escrita automática» e adaptá-lo às suas possibilidades técnicas de expressão, a fim de acelerar a objectividade poética, quer dizer, banir do processo de elaboração da obra de arte a razão, o gosto e a vontade consciente. Todas as pesquisas teóricas não podiam, na ocorrência, ser-lhes de qualquer auxílio.

Só, pelo contrário, os ensaios práticos e os seus resultados podiam auxiliá-los. «O encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva» e (Lautréamont) é hoje um exemplo universalmente conhecido e tornado quase clássico do fenómeno descoberto pelos surrealistas, a saber que a aproximação dos dois (ou vários) elementos de natureza aparentemente diferente sobre um plano de natureza oposta à deles provoca as mais virulentas deflagrações poéticas. Inúmeras experiências individuais ou colectivas (por exemplo, aquelas que conhecemos sob o nome de «Cadáver delicado») demonstraram o conteúdo que se pode tirar deste processo. Assim fazendo, demo-mos conta que quanto mais a aproximação dos elementos era arbitrária mais seguramente, pela centelha de poesia que dela brotava, devia produzir-se uma mudança completa ou parcial do significado dos objectos. A alegria que se experimenta com qualquer metamorfose executada com êxito não responde a um miserável desejo estético de distração mas sim à secular necessidade de o intelecto se libertar do paraíso ilusório e maçador das recordações congeladas, e de procurar um domínio novo* de experiência incomparavelmente mais vasta onde as fronteiras entre o mundo interior, como se estabeleceu chamar-lhe, e o mundo exterior (segundo a concepção clássico-filosófica) se apagarão cada vez mais, e verosimilmente, desaparecerão um dia completamente

quando os métodos mais precisos que a escrita automática forem encontrados.

Foi neste sentido que eu pude, sem qualquer pretensão, qualificar de «História Natural» uma série de placas sobre as quais tinha fixado, com a maior precisão possível, uma série de alucinações visuais. O significado revolucionário desta fisiografia, que sem dúvida produz inicialmente uma impressão absurda, será talvez mais inteligível pelo facto de que a microfísica moderna conduz a resultados análogos. Da medição de um electrão em movimento livre e da medição ulterior do seu deslocamento, P. Jordan declara: «Mas a distinção entre mundo interior e mundo exterior vê-se privada de um dos seus suportes principais com a refutação experimental da ideia com que se apresenta no mundo exterior dos factos que, independentemente do processo de observação, possuem uma existência objectiva». Por consequência, quando se diz dos surrealistas que são os pintores de uma realidade onírica em perpétua mudança, não se quer com isso dizer que eles copiem os seus sonhos para as suas telas (isso seria naturalismo ingénuo e descritivo) ou então que cada um deles se debata com os elementos do seu sonho, do seu pequeno mundo, para aí tomar asas ou exercer a sua maldade (isto seria «A Fuga para além do tempo») ¹. Isto significa pelo contrário que eles se movem livremente, arduamente e muito naturalmente na região fronteira do mundo interior e do mundo exterior que, ainda que esteja imprecisa, possui uma completa realidade («surrealidade») física e psíquica; que eles registam e que vêem e que eles intervêm energeticamente lá para onde os seus instintos revolucionários os impelem a fazê-lo ².

¹ Alusão ao livro de Hugo Ball:
Die Flucht aus der Zeit. (N. d. t.)

² Em oposição ao abstractivismo que ao contrário demarca intencionalmente as suas possibilidades às acções recíprocas e puramente estéticas das cores, superfícies, volumes, linhas, espaços, etc. Aparentemente para auxiliar a velha crença na criação a manter-se de pé, como o prova o nome do mesmo grupo: «Abstracção, criação».

A oposição fundamental entre meditação e acção (segundo a concepção clássico-filosófica) cai com a distinção entre mundo exterior e mundo interior e é aí que reside o significado universal do surrealismo, a saber que a partir desta descoberta nenhuma região da vida lhe pode permanecer fechada. É assim que a escultura que mantinha face-a-face a todo o automatismo uma atitude visivelmente esquiva, devia também ela aceder ao Surrealismo. A par das esculturas de Hans Arp e de Giacometti apresentadas nesta exposição, é preciso mencionar os objectos surrealistas «de funcionamento simbólico» (por exemplo, A Bola Suspensa de Giacometti) e os projectos utópicos de que a descrição seguinte pode dar ao leitor uma ideia: «Os grandes automóveis, três vezes maiores do que em tamanho natural, serão reproduzidos (com uma minúcia de pormenores ultrapassando a das moldagens mais exactas) em gesso ou em onix, para serem fechados, envolvidos em roupa de mulher, em sepulturas, cuja localização só será reconhecível pela presença de um relógio de palha (Salvador Dali). Já as obras plásticas existentes podem funcionar, na experiência surrealista, como qualquer outra «realidade» enquanto que elementos poéticos, assim como o mostraram as pesquisas colectivas com vista a um embelezamento irracional de Paris: «As mais convencionais das estátuas embelezariam maravilhosamente os campos.

Algumas mulheres nuas de mármore surtiriam um efeito maravilhoso numa enorme planície cultivada. Os animais nos riachos e os concílios de graves personagens engravatadas de negro nas ribeiras formariam encantadores escolhos na corrente.

O flanco das montanhas ornamentar-se-ia para deliciar todas as petrificações da dança. E para fazer parte da mutilação indispensável, quantas cabeças pelo chão, quantas mãos sobre as árvores, quantos pés sobre o colmo!» (Paul Eluard).

O que é o Surrealismo? Se se espera uma definição que responda a esta pergunta, ficar-se-á desapontado tanto tempo quanto o que durará o movimento. O meu demasiado breve comentário não se destinava mais do que a desmanchar em certa medida a confusão de ideias a propósito do Surrealismo, a qual se expande e está fortemente arraigada numa parte da opinião. De resto, não posso aqui fazer mais que remetê-los para as duas obras de André Breton: «Manifestos sobre o Surrealismo» e «Os Vasos Comunicantes»: Que se tenham desvendado, nas pesquisas sucessivas dos surrealistas, as contradições, e que ainda se mantenham, indica que o movimento está na melhor via. Dado que perturbou completamente todas as relações das «realidades» só podia contribuir para acelerar a crise geral de consciência e de conhecimento de si próprio que hoje se faz sentir.

Max Ernst *Ecritures*
Edições Le Point du Jour

A Livros

Os números do catálogo são apresentados assim:

Número – autor – título
local – edição – ano
dimensões em milímetros
volume
papel
tiragem
número do exemplar

Quando se encontra a indicação «Capa Ilustrada», foi Max Ernst que concebeu a capa (o que subentende igualmente as capas cartonadas ou cobertas de papel) ou que utilizaram os trabalhos do artista para a concepção da capa.

As capas ou folhas de cobertura que não sejam concebidas por ele são assinaladas.

Como a maioria dos livros e obras gráficas foram impressas em França e utilizou-se papel francês, são as designações das selecções francesas que estão indicadas.

B Gravuras

Os números do catálogo são apresentados assim:

Número – título – ano
técnica de impressão – cor
dimensões em milímetros
denominação
papel
tipografia
tiragem

Quando se trata de ilustrações de impressões a par de ilustrações de livros ou que fizeram parte de um livro inicialmente (p. ex. como frontispício) e não têm título, é remetido ao nome do autor e ao título do livro correspondente (p. ex. Benjamin Péret, 125 Boulevard St. Germain).

Para as águas-fortes as dimensões são as do formato do cliché, para as litografias das obras. A indicação «assinado» assinala todas as inscrições feitas numa folha.

As constatações negativas (ex. não assinado) não são mencionadas. A tiragem está indicada se não aparecer claramente na denominação da folha. Para os exemplares e. a. a tiragem correspondente é além disso especificada para os exemplares e. e. unicamente quando correspondem a provas.

São utilizadas as abreviaturas seguintes:

e. a. = prova de artista
e. e. = prova de ensino
= prova de estado
h. c. = fora de comércio
i. e. = id est.

Catálogos utilizados

Hughes/Poupard

= HUGUES, Jean e
POUPARD-LIEUSSOU,
Max Ernst, Écrits et oeuvre gravé,
Tours, Bibliothèque
Municipale, 1963
e Paris, Le Point Cardinal, 1964.

Spies/Leppien

= SPIES, Werner e
LEPPIEN, Helmut R.,
Max Ernst Oeuvre-Katalog,
Das Graphische Werk,
Colónia 1975

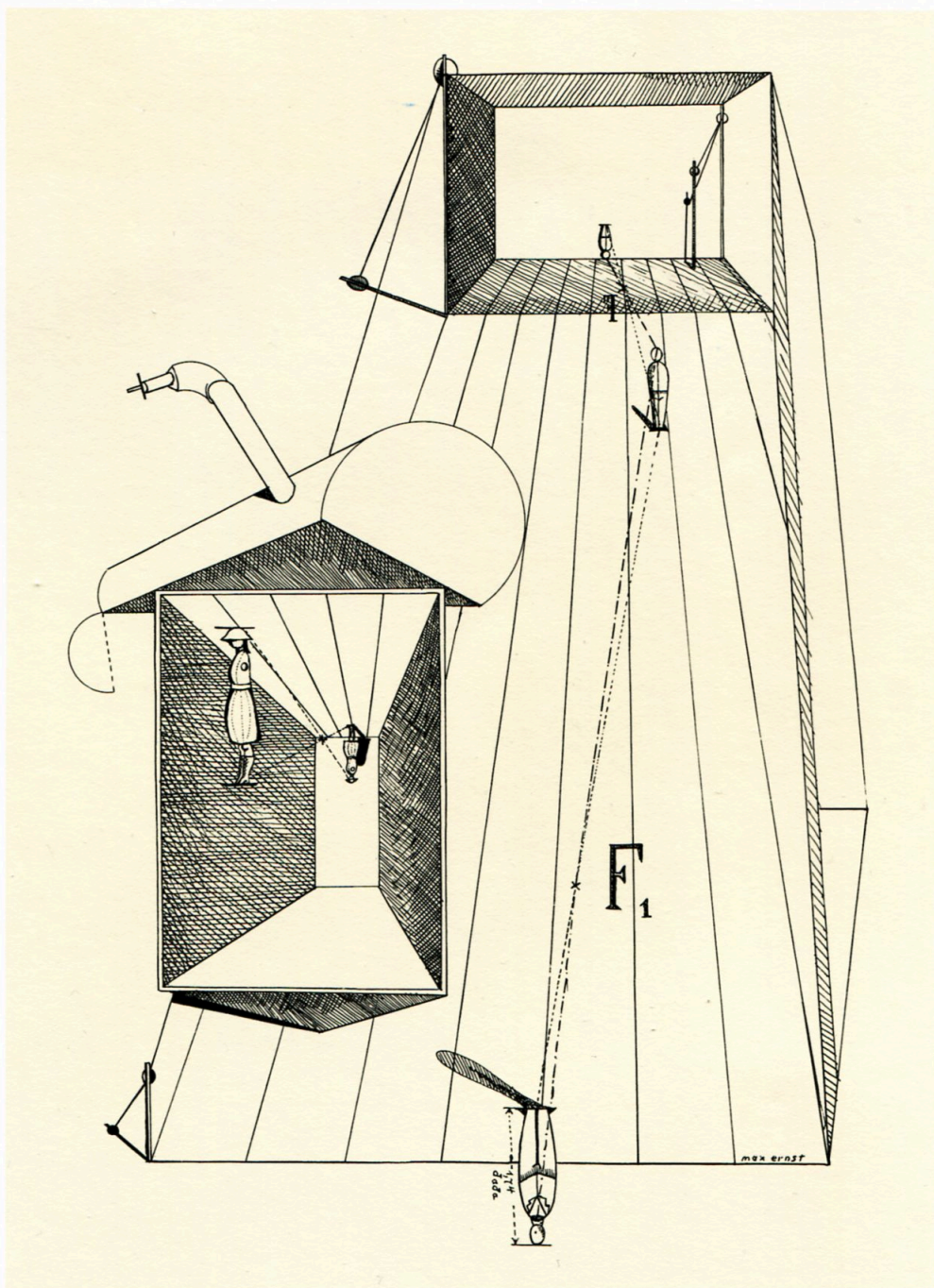
Spies/ Metken

= SPIES, Werner e
METKEN, Sigrid e Günter,
Max Ernst Oeuvre-Katalog, Werke
Colónia 1975 f.

1 **Max Ernst**
Fiat modes pcreat ars
Colônia, Edições Schломilch, 1919
347 x 320 mm
Capa contendo oito litografias.
Cobertura ilustrada.

Papel:
Cartão em várias tonalidades camurça.
Número de exemplares desconhecido.
Tinham anunciado (no exemplar único da revista
«Der Storm» que apareceu em 1919) 60 exemplares
e (na «Die Schammade», 1920) uma «edição para os
museus» de 10 exemplares.
Hugues/Poupard (N.º 3) pensa-se que a tiragem
conta 300 exemplares.

Uma das oito litografias.
Spies/Leppien, VI, tem em baixo à direita
a assinatura gravada na pedra:
max ernst.

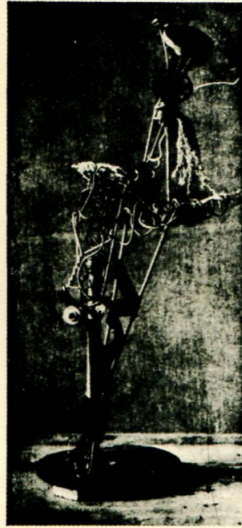


2 **Die Schammade**
Dadamètre. (Dilettantes revoltent-se)
Editor:
Max Ernst e Johannes Theodor Baargeld.
Colônia, Edições Schlomilch, 1920.
325 x 250 mm.

32 páginas com ilustrações de Arp, Baargeld,
Angelika e Heinrich Hoerle, Picabia.
Textos de Aragon, Arp, Baargeld, Breton, Eluard,
Max Ernst, H. Hoerle, Huelsenbeck, Picabia,
Ribemont-Dessaigne, Serner, Soupault, Tzara.
Cobertura ornamentada com uma gravura sobre
madeira de Jean Arp.
Papel de cor
(4 páginas brancas, 8 amarelas, 4 brancas,
4 rosa, 8 verdes, 4 rosa).

2.1
Página de título





Dadamax Ernst

Antwort der Weltbürger an Kurt Pinthus-Genius.

Gaskarmada Seinsgefühl
Gleiches gleichem ahnbar
pintus phallus richtungsrichtung
Selbst-tum leo unguem

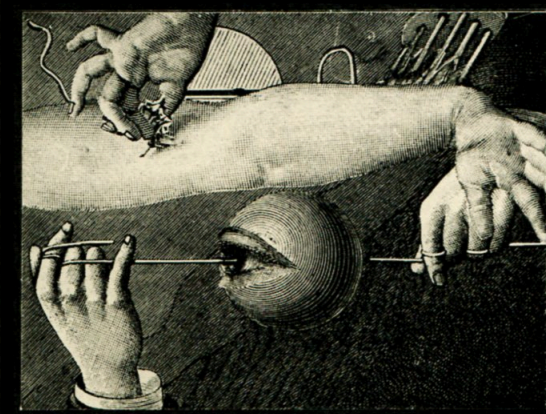
Gamskarada Gasmaska
Dadamax gamamus
Gamsfuz anton pintus RA
Anti-lops-tilopam

Fate multe genia
Muss ich dich felasseh?
Zahlbahn balzhahn Ada Mar
Pintus! — Madagaskar

Im Auftrage der Menschen aller Völker der Erde
Dadamax

3 **Paul Eluard,**
Repetições
11 desenhos de Max Ernst.
Paris, Au Sans Pareil, 1922
217 x 138 mm
56 páginas com 11 colagens
realizadas em 1921,
em que uma é a cores e serve
de folha de rosto.
Capa ilustrada.

Papel: Papel couché
Tiragem: 350 exemplares numerados
os 10 primeiros assinados
pelo autor.
Exemplar n.º 313.



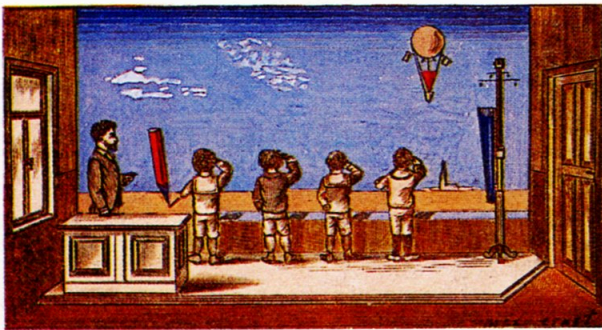
PAUL ELUARD

RÉPÉTITIONS

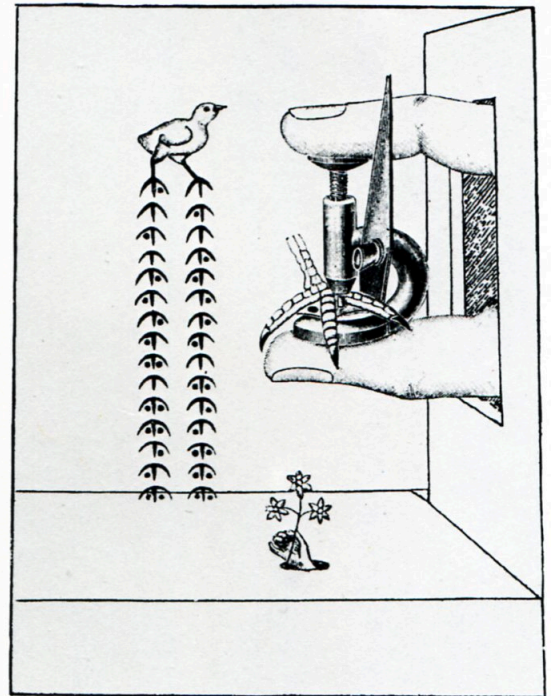
DESSINS DE MAX ERNST

A PARIS AU SANS PAREIL

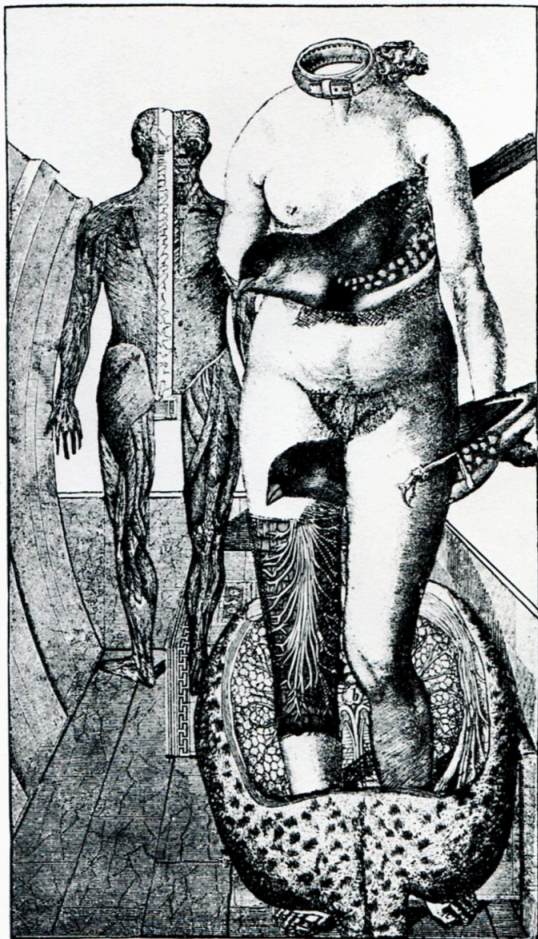
3.2 P. Eluard
Repetições
Frontispício
(Página 2)



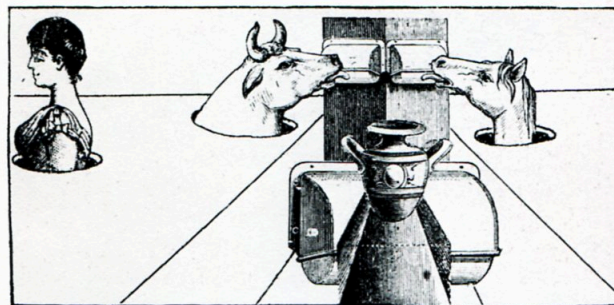
3.3 P. Eluard
Repetições
Para «A Invenção»
(Página 10)



3.4 P. Eluard
Repetições
Para «A Palavra»
(Página 16)



3.5 P. Eluard
Repetições
Para «Luire»
(Página 34)



4 **Max Ernst**
O Infortúnio dos Imortais
revelados por Paul Eluard e Max Ernst.
Paris, Librairie Six, 1922
250 x 190 mm
44 páginas contendo 21 colagens.
Papel: Simili Japão
Número de exemplares desconhecido.

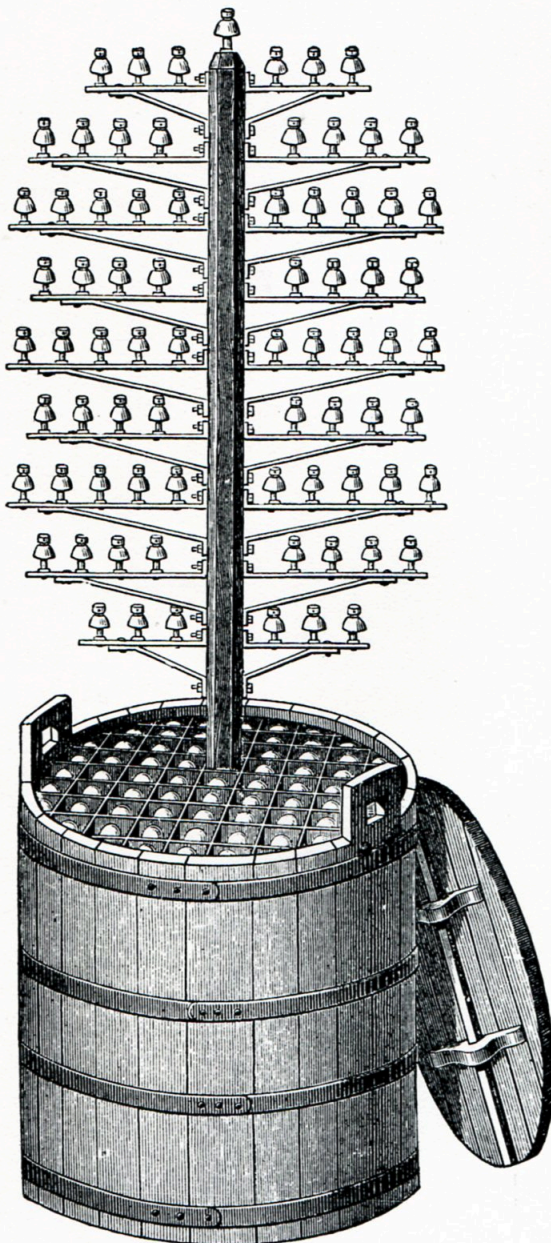
4.1
Frontispício
(Página 2)

4.2
As tesouras e seu pai
(Página 4)

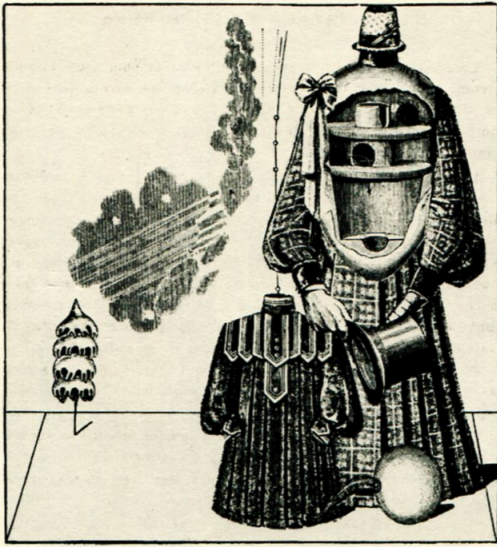
4.3
O meu pequeno Monte Branco
(Página 8)

4.4
Encontro de dois sorrisos
(Página 14)

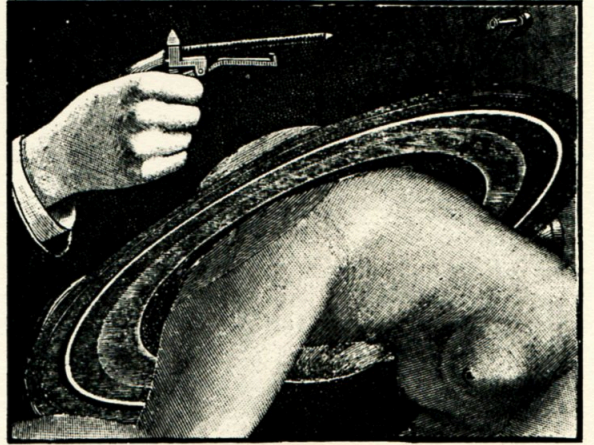
4.5
Chegada dos viajantes
(Página 28)



4.2



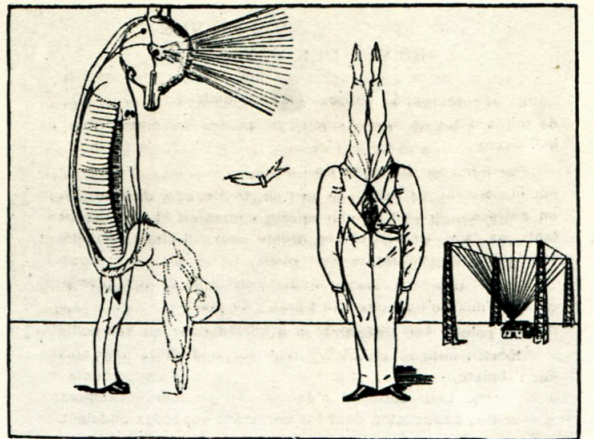
4.3



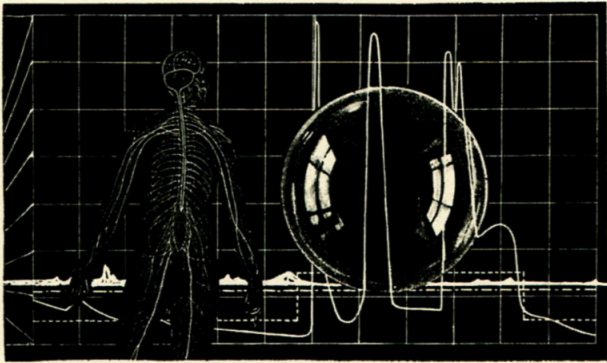
4.4



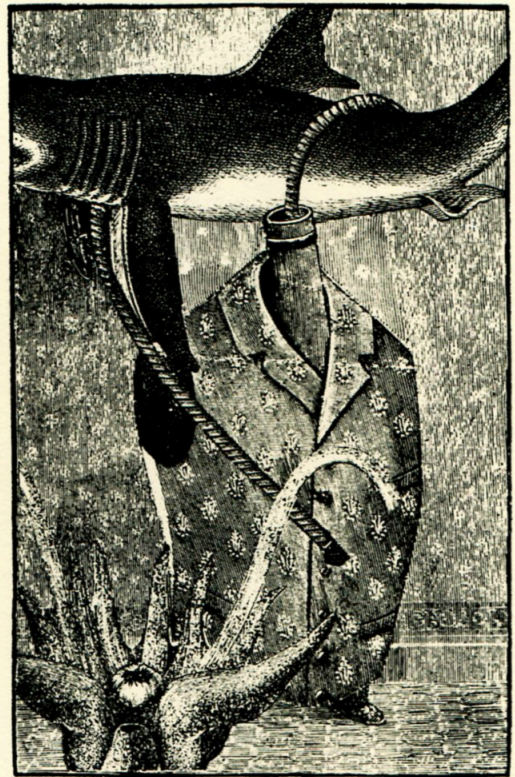
4.5



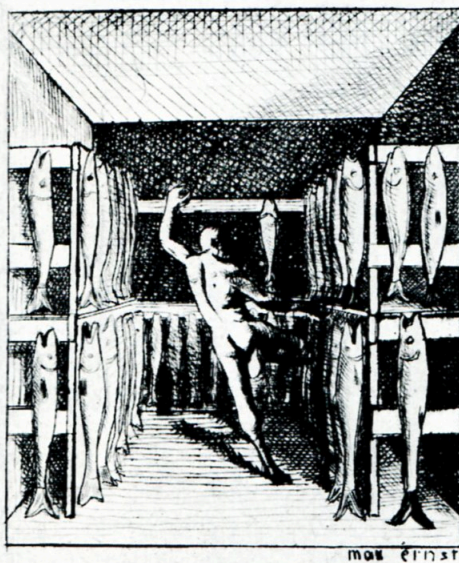
4.6 O Infortúnio dos Imortais
Entre dos dois pólos da delicadeza
(Página 32)



4.7 O Infortúnio dos Imortais
O fugitivo
(Página 42)



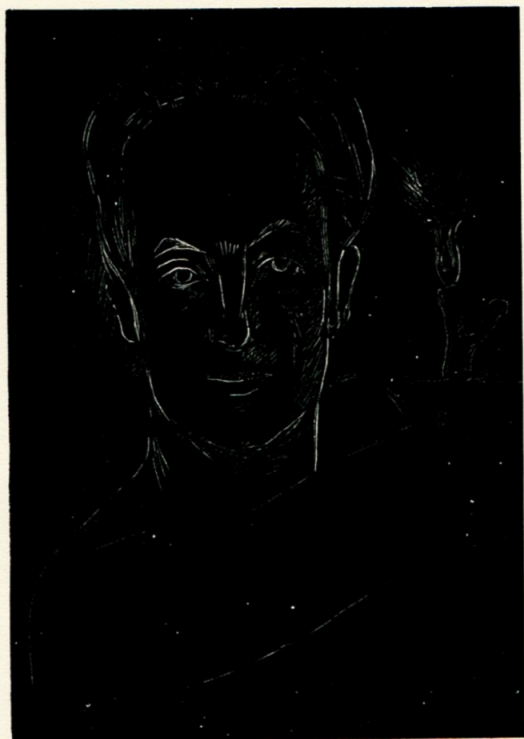
5 **Benjamin Péret**
No 125 do Boulevard St. Germain
Paris, Coleção Literatura, 1925
Gravura a ponta seca em preto servindo
de frontispício
66 x 56 mm
Assinada em baixo à direita na pedra:
max ernst.



6 **Paul Eluard**
Morrer de não morrer
Com um retrato do autor
por Max Ernst.
Paris, Nouvelle Revue Française, 1924
185 x 130 mm
64 páginas com um frontispício
de Max Ernst.

Papel:
a Velho Japão colorido
b Vergé de Navarra
Tiragem:
a 10 exemplares (A-J)
com uma tiragem do frontispício
denominada e assinada por
Max Ernst
b 525 exemplares
(N.º 1-500 e h.c. i-h.c. XXV).
Exemplar n.º 313

6.1
Páginas de título



PAUL ÉLUARD

**M O U R I R
D E N E P A S
M O U R I R**

avec un portrait de l'auteur
par
MAX ERNST

« Je meurs... »

ÉDITIONS

de la **n r f**
ouvelle revue française

PARIS 3, rue de Grenelle **1924**

7 **Max Ernst**
História Natural
Paris, Edições Jeanne Bucher, 1926
500 x 325 mm
34 placas com um prefácio de Jean Arp.
Cartão.

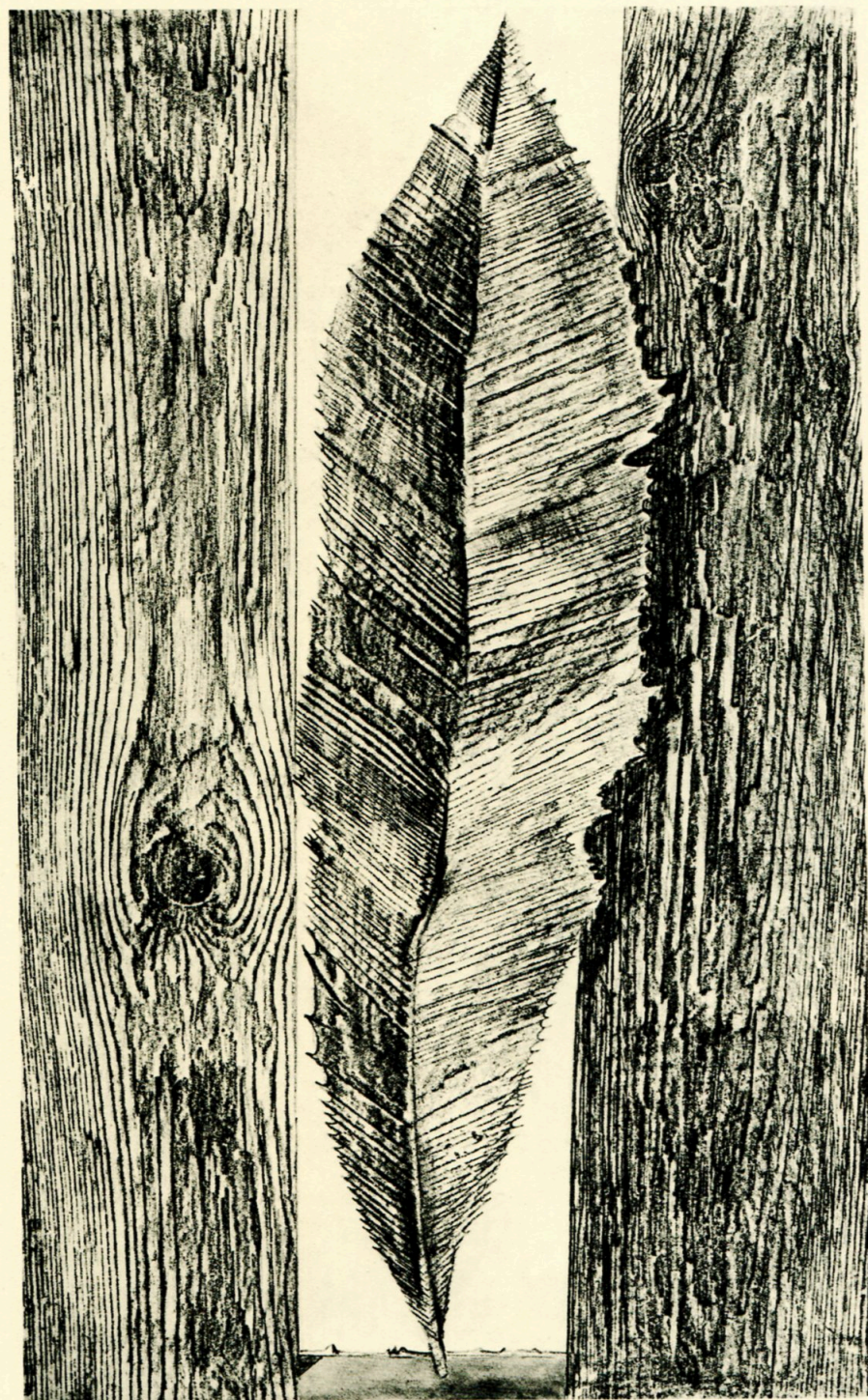
Papel:
a Japão Imperial
b Vélín d'Arches
c Vélín Lafuma

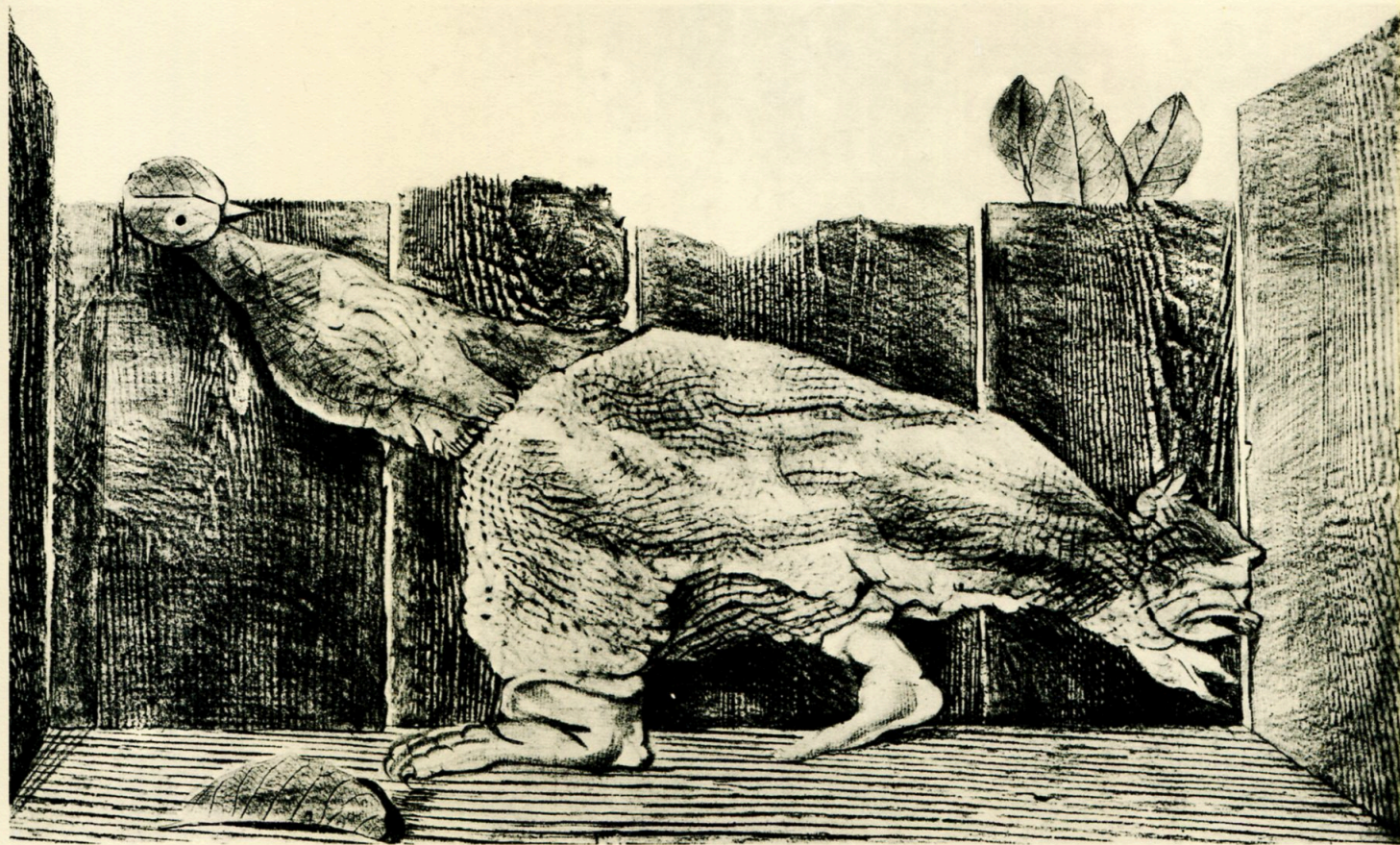
Tiragem:
a 20 exemplares (N.º 1-20)
6 exemplares (N.º A-F)
b 30 exemplares (N.º 21-50)
c 250 exemplares (N.º 51-300)
Na resina dos exemplares são assinados
e numerados por Max Ernst.
2 ou 34 placas.

**m a x
e r n s t**

**histoire
naturelle**

**1926
p a r i s**





Max Ernst,
O lado secreto de uma vida
ou a Pirâmide humana

Edição ornamentada com um retrato
de Paul Eluard e de Gala
por Max Ernst.
Marselha, Les Cahiers du Sud, 1926
195 x 140 mm
82 páginas com frontispício
de Max Ernst.
Reprodução da «frottage»
(Paul e Gala Eluard) 1926,
cf. Spies/Metken 1063.

Papel:

- a Madagáscar
- b Hollande de Rives
- c Alfa

Tiragem:

- a 11 exemplares (N.º 1-XI)
- b 21 exemplares (N.º 1-21)
- c 490 exemplares (N.º 22-511)

Exemplar N.º h.c.



9 **André Breton**
Manifesto do Surrealismo

Peixe solúvel

Nova edição aumentada com um prefácio
e com a carta aos videntes.

Frontispício de Max Ernst.

Paris, Edições Kra, 1929

195 x 11 mm

206 páginas com a reprodução da «frottage»

(Aquele a quem eu só chamava

a Cega-de-toda-a-luz ou A Porta Albinos...)

(Cf. Spies/Metken 1386) para o frontispício.

Papel:

a Puro fio Lafuma

b Papel vulgar

Tiragem:

a 10 exemplares (N.º 1-10)

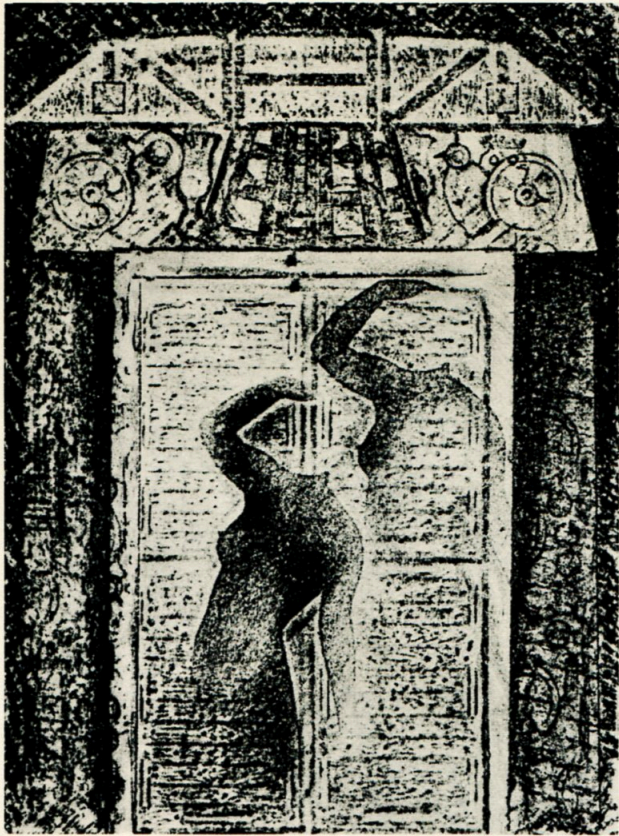
9 exemplares (h.c. A-h.c. I)

b O número de exemplares

da edição normal não se conhece.

Os exemplares da edição normal não estão

numerados.



Celle que je n'appelais plus que l'Aveugle-de-la-toute-Lumière
ou la Porte Albinos... (Dessin de Max Ernst).

ANDRÉ BRETON

MANIFESTE
DU
SURREALISME

POISSON SOLUBLE

NOUVELLE ÉDITION
AUGMENTÉE D'UNE PRÉFACE
ET DE LA
LÉTTRE AUX VOYANTES

Frontispice de Max Ernst

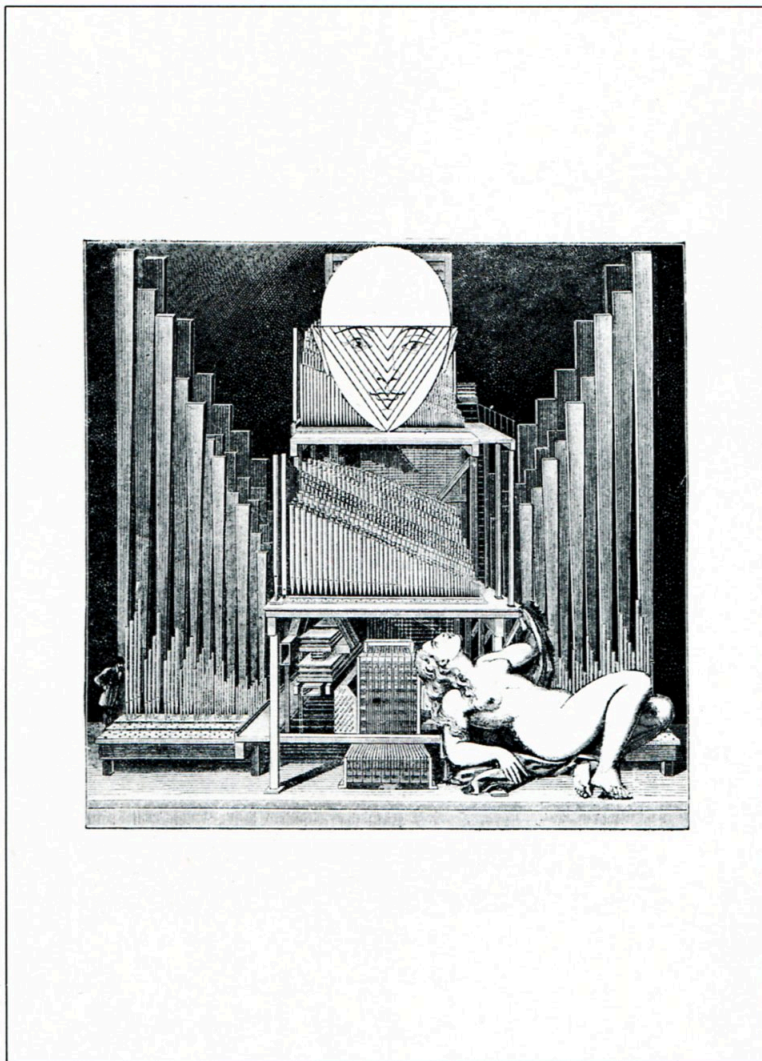
« LES DOCUMENTAIRES »
ÉDITIONS KRA, 56, RUE RODIER, PARIS

10 **Max Ernst**
A Mulher 100 cabeças
Paris, Editions du Carrefour, 1929
250 x 190 mm
328 páginas com uma introdução
de André Breton
e 147 colagens com legendas
de Max Ernst.
Capa ilustrada.

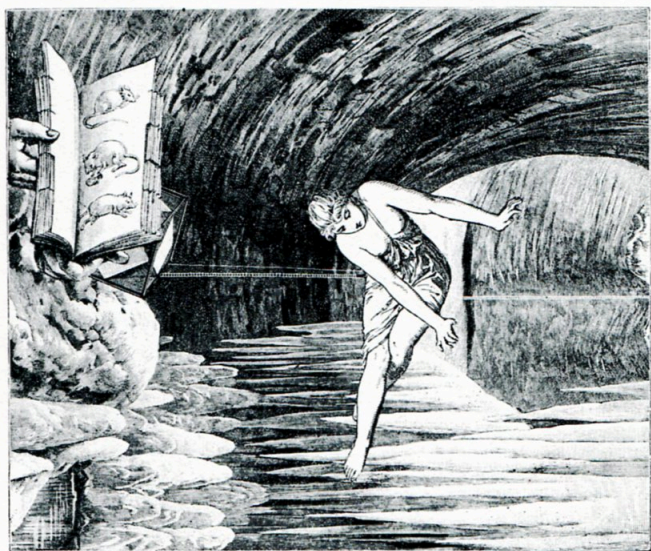
Papel:
a Japão imperial
b Hollande Pannekoek
c Vélin tinto
Tiragem:
a 12 exemplares (N.º 1-12)
3 exemplares (N.º h.c. 1-h.c. 3)
(um deles tem impresso o nome
de Marie Berthe)
b 88 exemplares (N.º 13-100)
c 900 exemplares (N.º 101-1000)
Exemplar N.º 840

10.1
Crime ou milagre:
Um homem inteiro (Placa 1)
Aguardente e acompanhamento (Placa 14-)

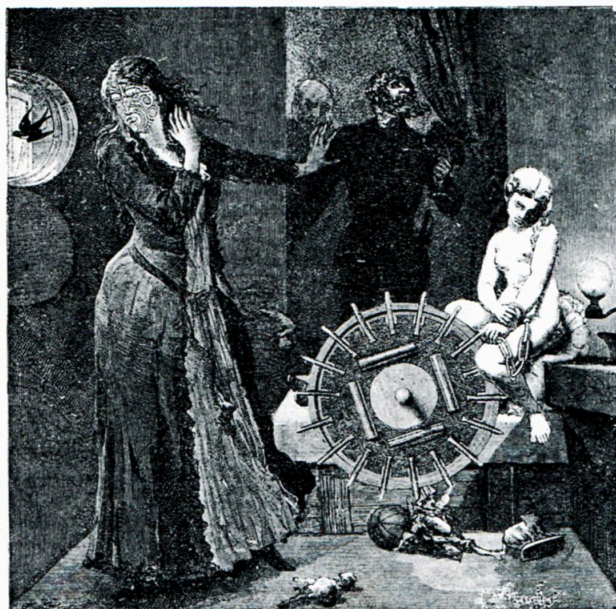




10.3 A Mulher 100 cabeças
A rata sentada,
vé-se voar o corpo
de um lendário adulto
(Placa 42)

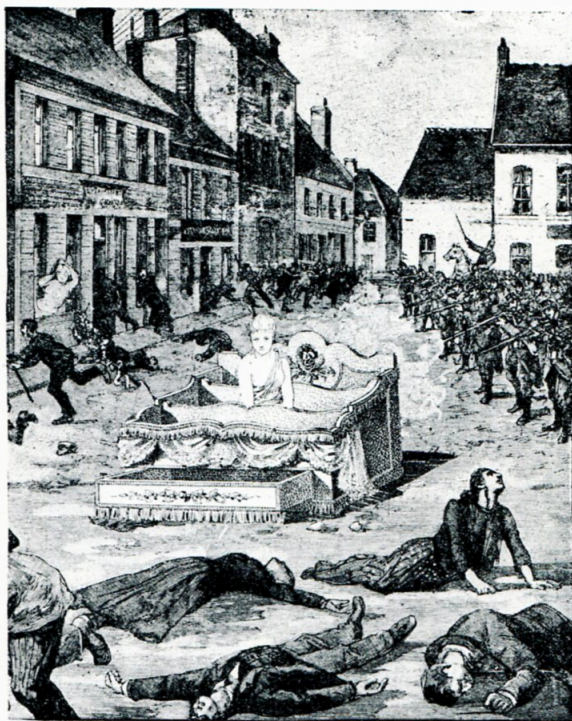


10.4 A Mulher 100 cabeças
Loplop, a andorinha passa
(Placa 55)

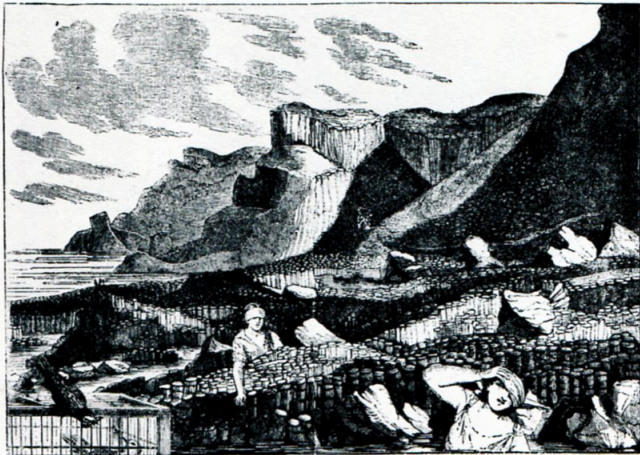


10.5 A Mulher 100 cabeças
Cada revolta sangrenta fá-la-á viver
cheia de graça e de verdade
(Placa 73)

10.6 A Mulher 100 cabeças
Repouso
(Placa 100)



10.7 A Mulher 100 cabeças
Eles apanham ao acaso
alguns bolos secos nos buracos
da Chaussée des Géants.
Este é um amontoado de berços
(Placa 114)



10.8 A Mulher 100 cabeças
E as borboletas puseram-se a cantar
(Placa 120)



10.9 A Mulher 100 cabeças
O Pai Eterno procura em vão separar
a luz das trevas
(Placa 137)



10.10 A Mulher 100 cabeças
Roma
(Placa 142)



11 **Max Ernst**
Sonho de uma rapariguinha
que queria entrar no Carmelo.
Paris, Editions du Carrefour, 1930
235 x 190 mm
176 páginas com uma introdução.
79 colagens e as legendas acompanhando
as ilustrações.
Capa ilustrada.

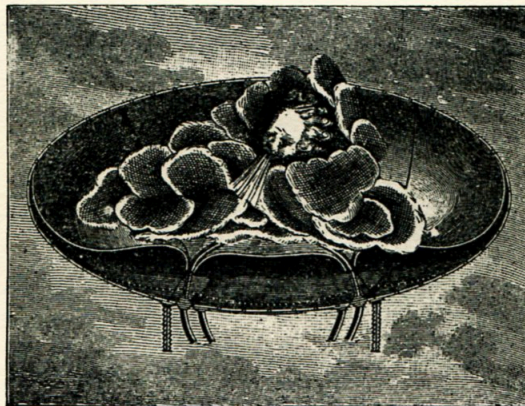
Papel:
a Japão imperial
b Hollande Pannekoek
c Vélin tinto
Tiragem:
a 20 exemplares (N.º 1-XVII e h.c. XVIII-XX)
b 40 exemplares (N.º 1-40)
c 1000 exemplares (N.º S.P.1 - S.P. 40 e 41-1000)
Exemplar não numerado, dedicatória
sobre o título da página:
(a Germaine amicalement Max Ernst).

MAX ERNST

R Ê V E

*D'UNE PETITE FILLE
QUI VOULUT ENTRER AU*

C A R M E L



ÉDITIONS DU CARREFOUR
MCMXXX

11.1
Capa

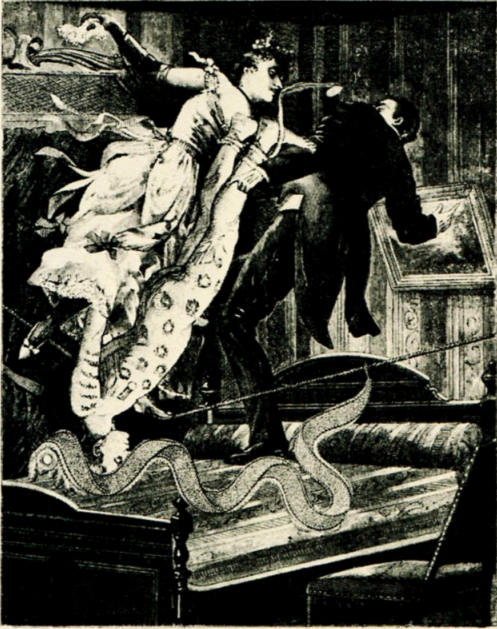
11.2
«Vamos! Dancemos a Tenebrosa...»
(Placa 10)

11.3
...Majestosa
(Placa 37)

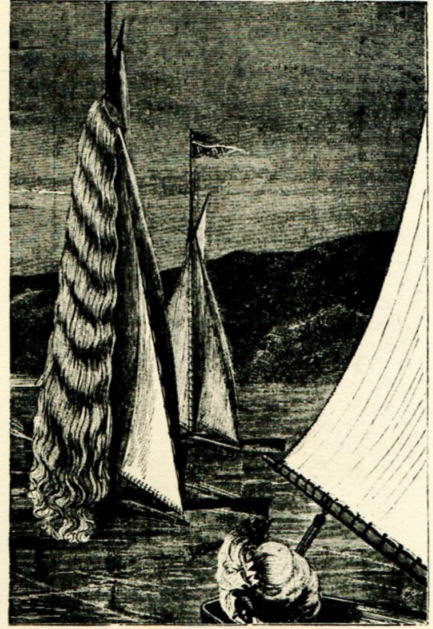
11.4
Marcelina Maria:
«Mas porquê, porquê a minha cabeleira
está em todo o lado?»
A cabeleira:
«É para melhor te pôr no teu lugar,
minha filha».
(Placa 39)

11.5
Marcelina e Maria (em uníssono):
«De facto e pelo desejo, vós sois, esposo querido,
o Deus do meu coração e o meu quinhão
para a eternidade».
O água:
«Vadios! Tenho dificuldade em manter-me de pé
e estou completamente nu:
Sou o Deus sem mulher».
(Placa 54)

11.2



11.3



11.4



11.5



11.6

Marcelina:

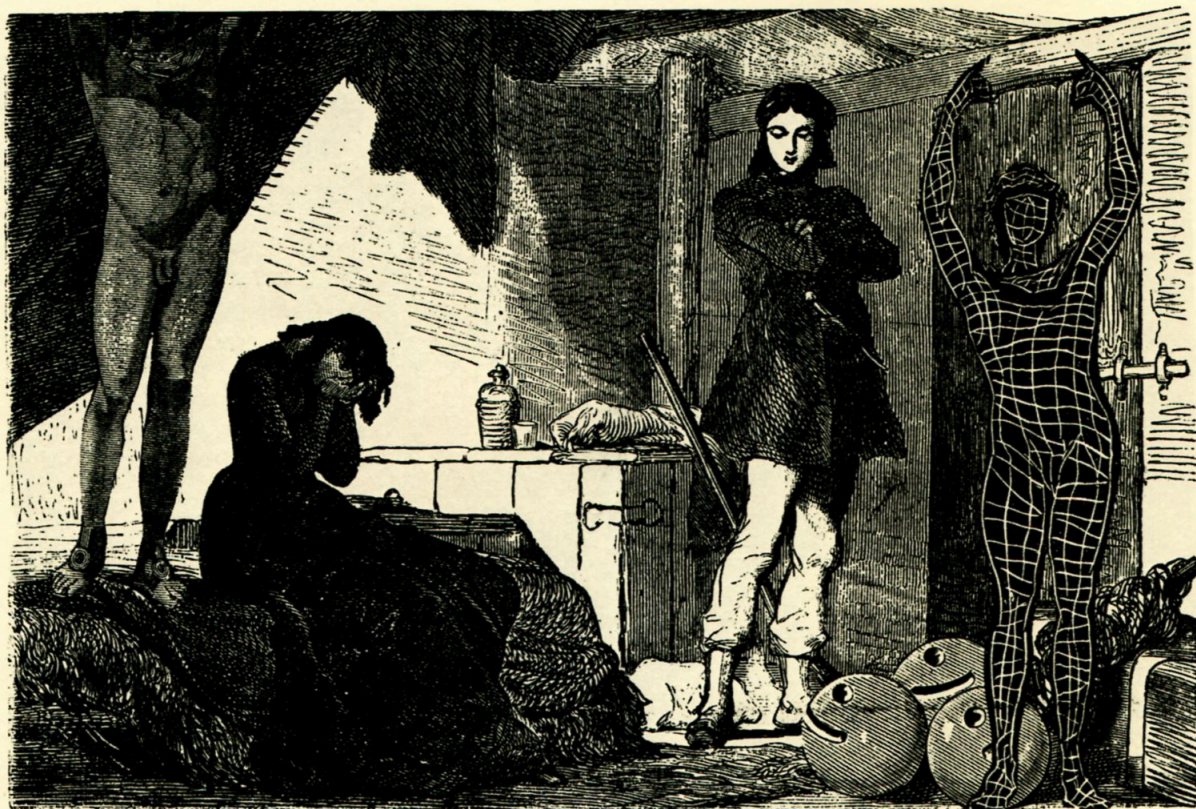
«Você é de um particular mau gosto!» – O noivo celeste:

«Certamente, eu tomo tudo a sério.

Sou o busilis dos palácios e não das cabanas.

Vou partir rapidamente e deixo-vos a minha cólera».

(Placa 74)



11.7
Aviso feito ao Papá:
«Não fique desolado, meu Pai:
O meu celeste esposo endoideceu.
Mas eu guardo no meu santuário a festa
e os braços que tocaram o trovão».
(Placa 78)



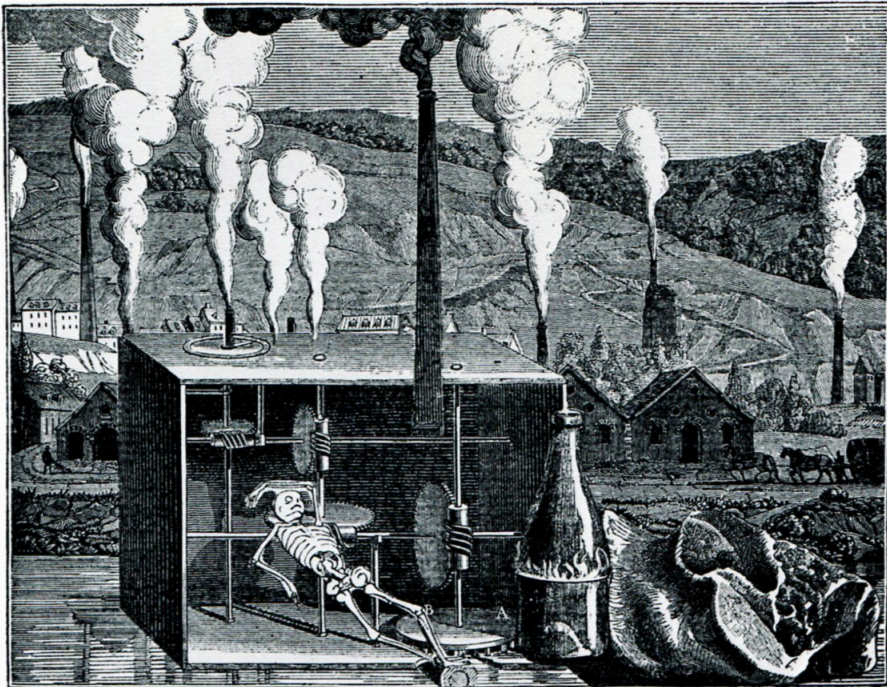
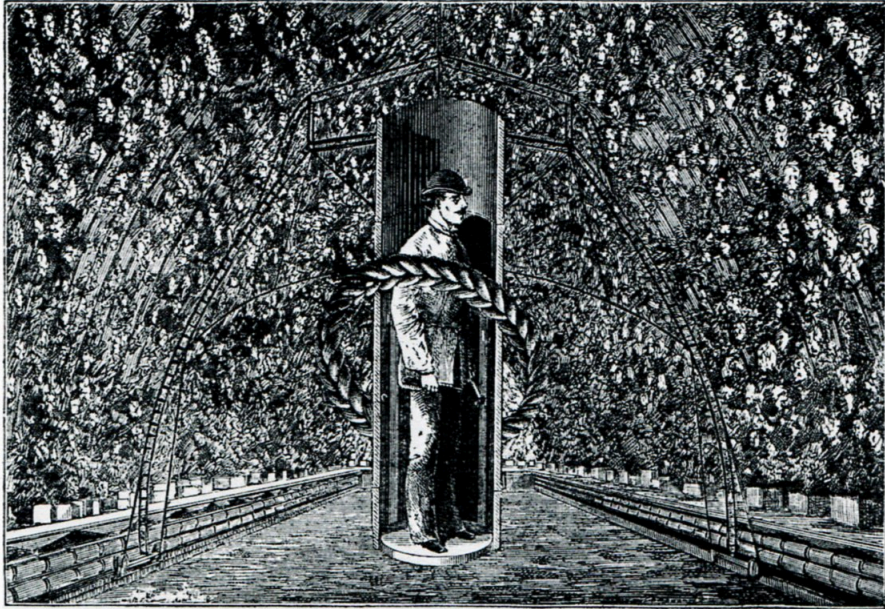
12 **Hans Arp.**
Weisst du schwarz du
Cinco colagens de Max Ernst.
Zürique, Editions Pra, 1930
235 x 165 mm
32 páginas com
5 colagens realizadas em 1929.
Capa ilustrada.

Papel:
de madeira (balsa)
Tiragem:
250 exemplares (N.º 1-250)
os 50 primeiros assinados por Hans Arp
Exemplar N.º 12

12.1
Capa de rosto

hans arp
gedichte
weisst du schwarz du
fünf klebebilder von max ernst
pra verlag zürich 8





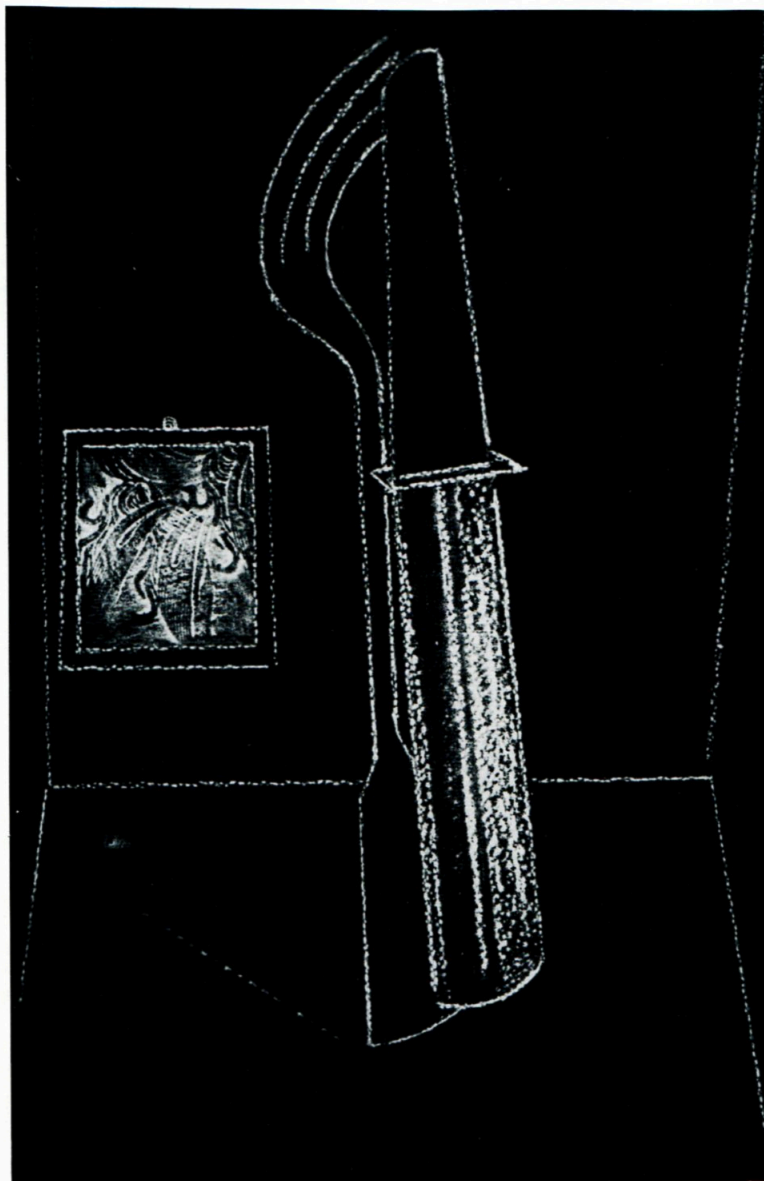
13 René Crevel
Mr. Knife, Miss Fork
 Traduzido por Kay Boyle.
 Ilustrado por Max Ernst.
 Paris, The Black Sun Press, 1931
 185 x 125 mm
 46 páginas com 9 fotografamas
 a partir das «frottages».
 Capa de tela impressa segundo
 projecto de Max Ernst.

Papel:
 a Hollande
 b Bristol

13.1
 Mr. Knife, Miss Fork
 (Placa 1)

Tiragem:
 a 50 exemplares (N.º 1-50)
 assinados pelos autores
 b 200 exemplares de que quatro
 têm as «frottages»
 originais que serviram para a realização
 dos fotografamas.

Os exemplares da tiragem b não são numerados.
 Exemplar assinado Max Ernst.



Fotografamas, cada um com 185 x 125 mm:

- I Mr. Knife, Miss Fork
 Assinado em baixo à direita no fotografama:
 max ernst
- II What is death?
- III Whath is a whore?
- IV Death is something like
 Cousin Cynthia
- V ... that she was born
 in a country that you
 you'll never go to...

Assinado em baixo à direita
 no fotografama: max ernst

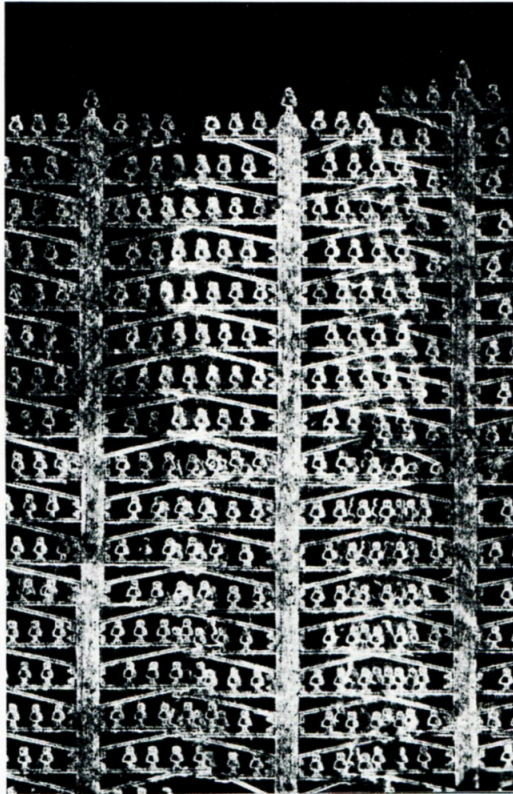
- VI ... preferring above
 all the fabulous animals...
- VII But at this moment
 the apocalyptic beast was death...
- VIII ... it is two little birds
 she has closed up in her dress
- IX ... flowers as sweet as your hair...
- X ... on handsome post cards...
- XI Pater familias
- XII The table-cloth in the Atlantic Ocean
- XIII A great biq bird...
 He likes her hair better...

- XIV Every night, in the midst of dreams...
- XV ... were composed of such high
 and such preemptory phantoms...
- XVI ... that superb comet, unable to repudiate
 the miracle of its course
 across the skies...
- XVII ... the hour struck for the lighting
 of lamps...
- XVIII ... unpeople dreams...
- XIX ... Cynthia, her pearls, her feather,
 her miracles...

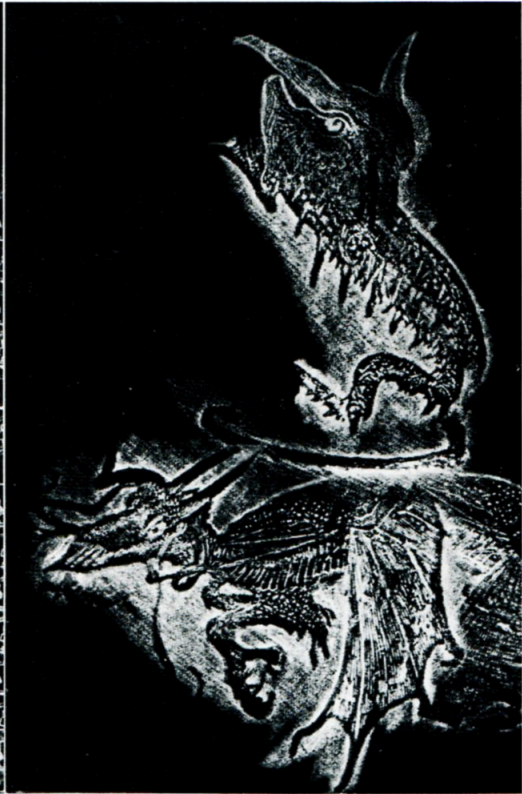
Papel: Cartão
 Provas: Atelier Man Ray, Paris



13.3 Mr. Knife, Miss Fork
(Placa V)



13.4 Mr. Knife, Miss Fork
(Placa VI)



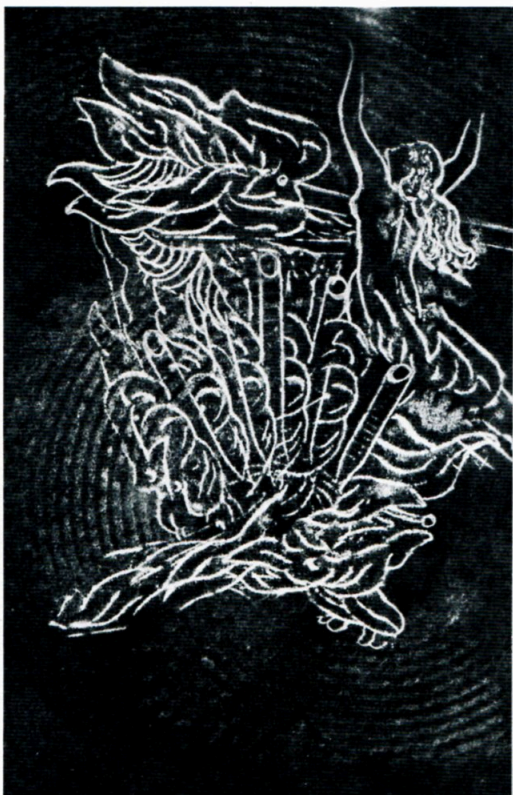
13.5 Mr. Knife, Miss Fork
(Placa VII)



13.6 Mr. Knife, Miss Fork
(Placa VIII)



13.7 Mr. Knife, Miss Fork
(Placa IX)



13.8 Mr. Knife, Miss Fork
(Placa XV)



13.9 Mr. Knife, Miss Fork
(Placa XVII)



13.10 Mr. Knife, Miss Fork
(Placa XIX)



14 **Max Ernst e Paul Eluard**
No interior do olhar
Oito poemas visíveis
Paris, Pierre Seghers, 1947
210 x 140 mm
132 páginas com 39 colagens realizadas
nos anos 1931-32
parcialmente a cores.
Capa ilustrada.

Papel:
Marais
b Alma Marais
Tiragem:
a 10 exemplares (N.º 1-10)
b 600 exemplares (N.º 1-600)
Exemplar N.º 559

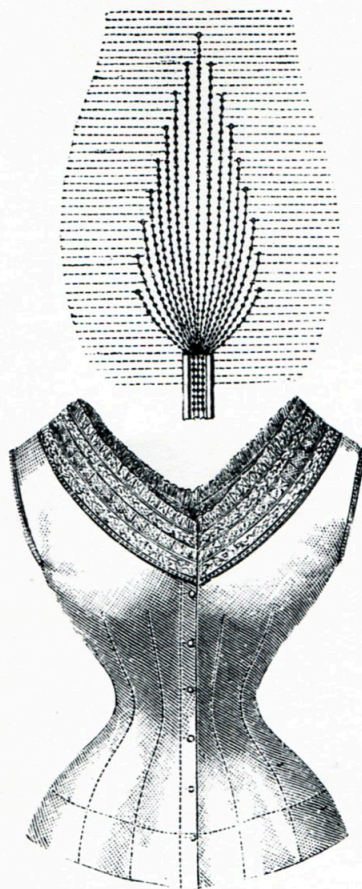
14.1 **Max Ernst e Paul Eluard**
No interior do olhar



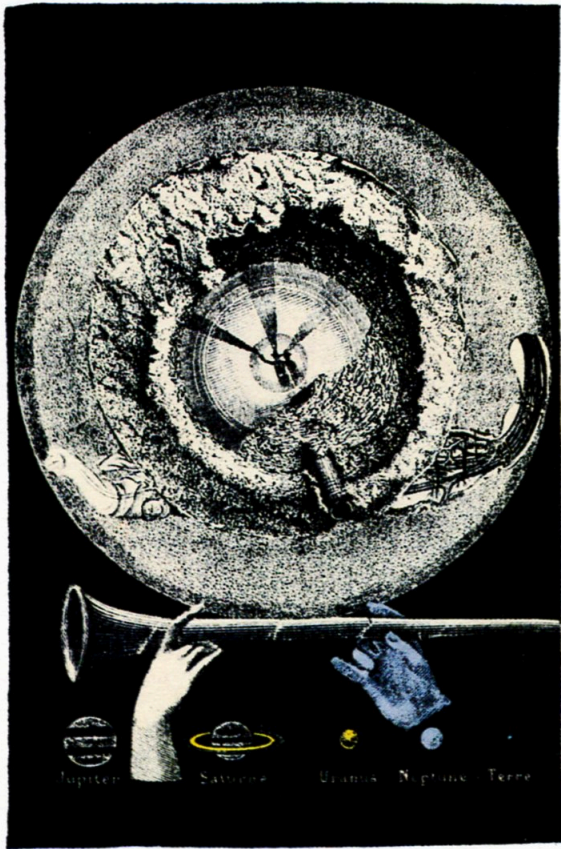
14.2 Max Ernst e Paul Eluard
No interior do olhar
(Página 15)



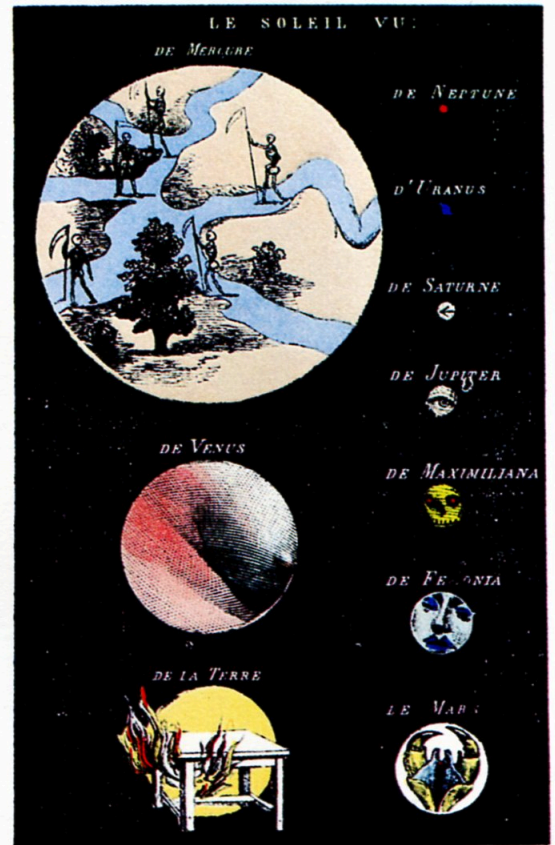
14.3 Max Ernst e Paul Eluard
No interior do olhar
(Página 19)



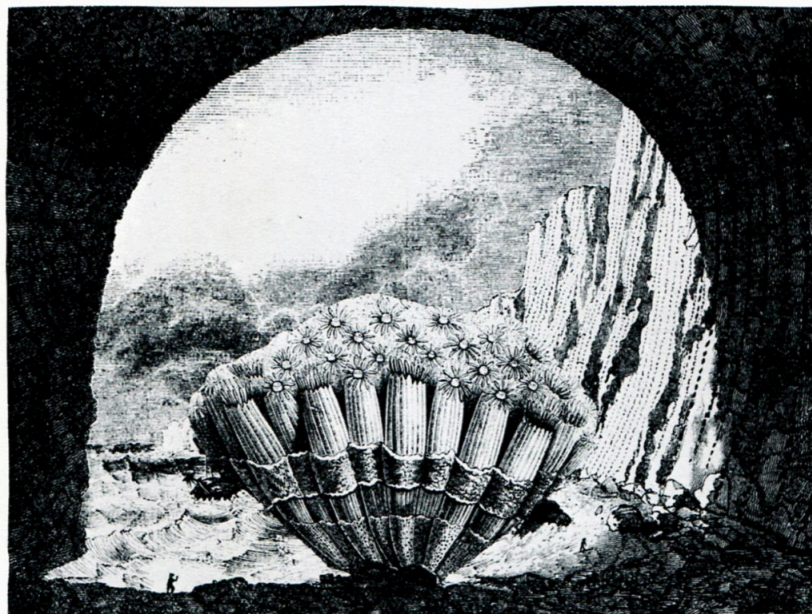
14.4 Max Ernst e Paul Eluard
No interior do olhar
(Página 29)



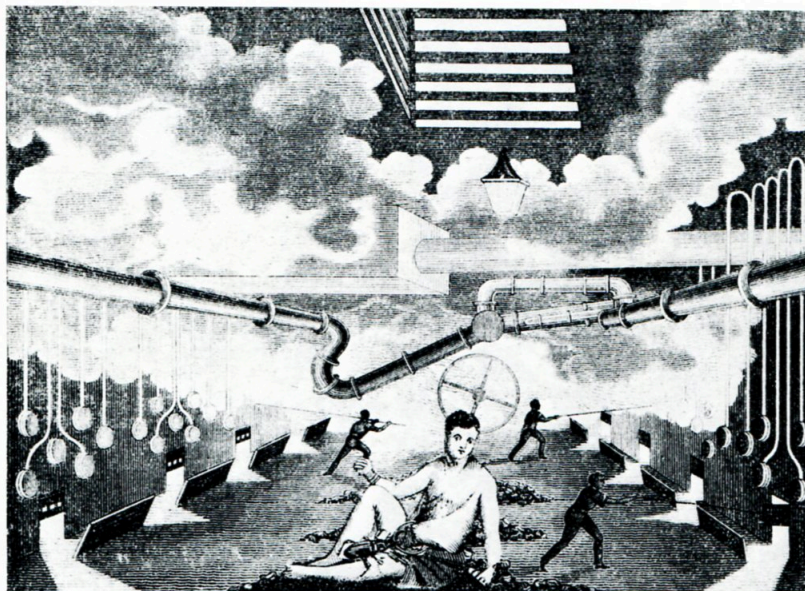
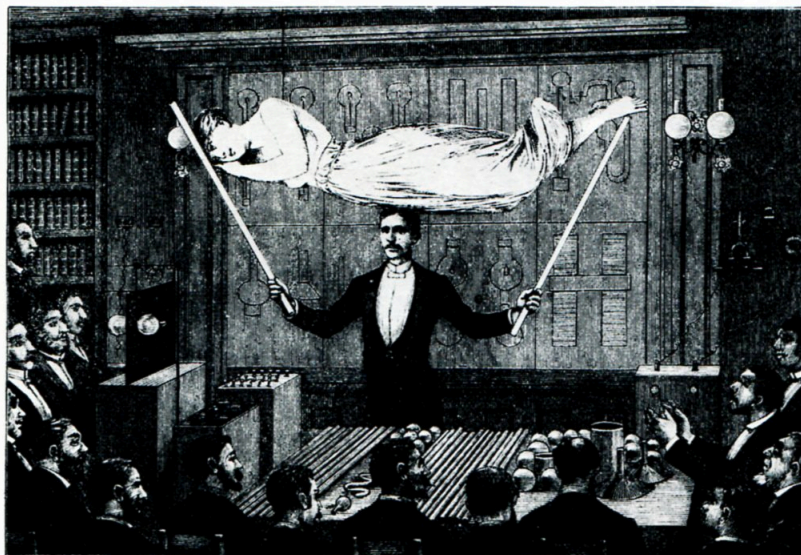
14.5 Max Ernst e Paul Eluard
No interior do olhar
(Página 31)

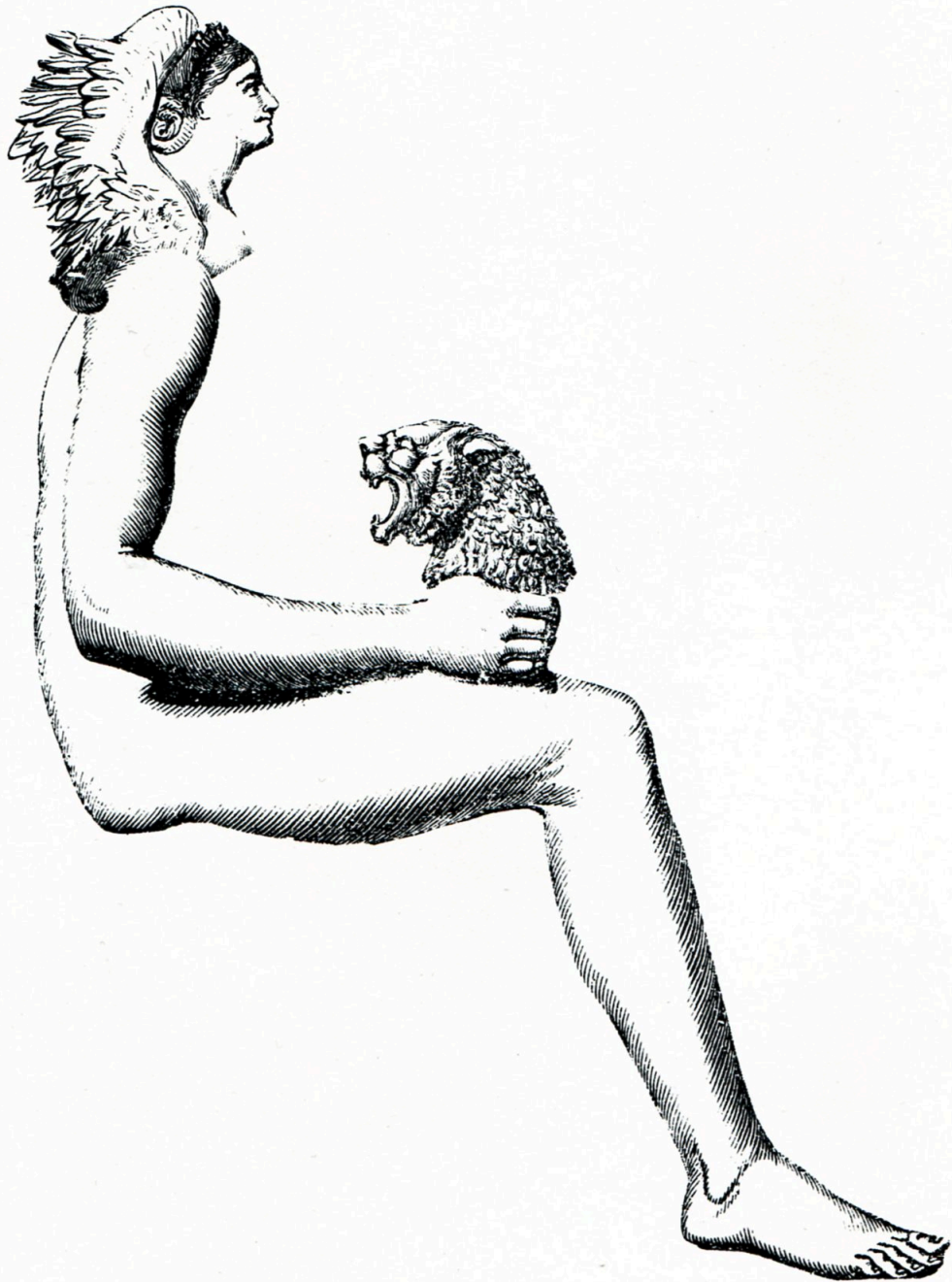


14.6 Max Ernst e Paul Eluard
No interior do olhar
(Página 61)



14.8 Max Ernst e Paul Eluard
No interior do olhar
(Página 69)

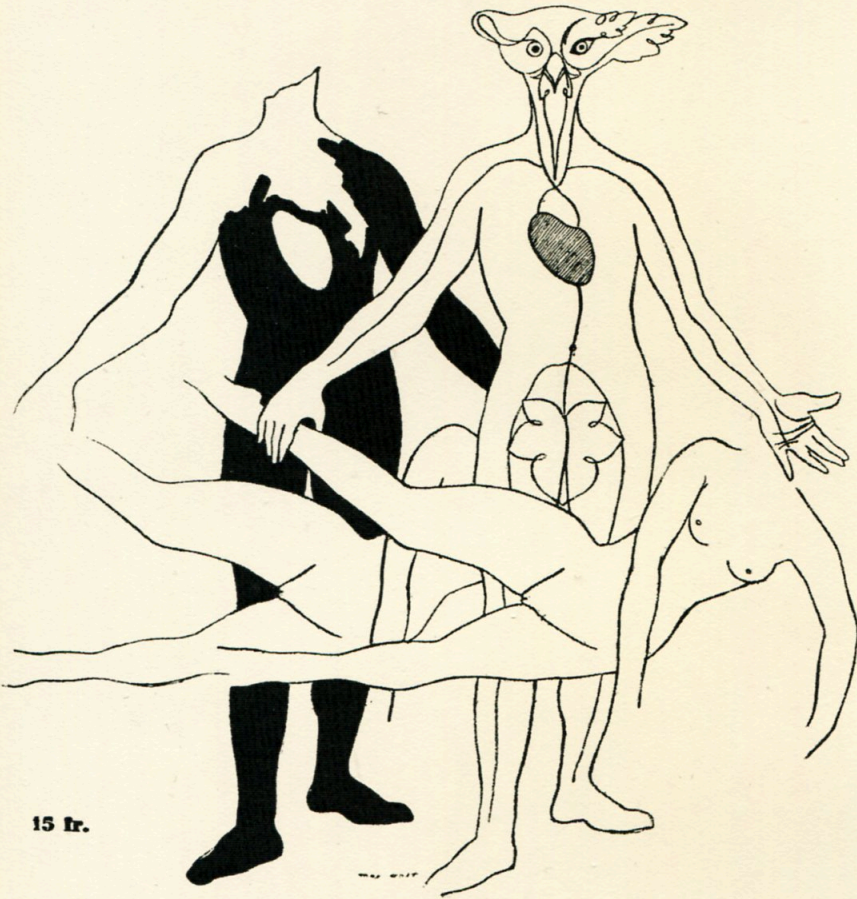




15 **André Breton,**
Os vasos comunicantes
Paris, Editions des Cahiers Libres, 1932
185 x 133 mm
172 páginas, capa ilustrada.

Papel:
a Japão imperial
b Vélín Omnia
Tiragem:
a 25 exemplares (N.º I-XV)
b 2000 exemplares (N.º 26-2025)
Exemplar N.º 217)

15.1
Capa



15 fr.

André Breton
Les Vases
communicants



Editions des Cahiers Libres Paris

16 **Max Ernst,**
Uma semana de bondade ou
Os sete elementos capitais

Romance.
Paris, Jeanne Bucher, 1934
280 x 220 mm
245 páginas com colagens
5 cadernos com capas de cartão de cor
em estojo de cor.

Papel:
a Vélín d'Arches
b Navarre

16.1 O leão de Belfort
(Placa 1)

Tiragem:

a 4 exemplares (N.º h.c.0 - h.c.0000)
12 exemplares (N.º I-XII).
Estes dezasseis exemplares contêm
além disso em cada caderno
uma água-forte de Max Ernst,
numerada e assinada
(cf. Spies/Leppien 15)
b 800 exemplares (N.º 13-812)
Exemplar N.º 472



Caderno 1
(Capa violeta)
O leão de Belfort
(48 páginas, 35 colagens)

Caderno 2
(Capa verde)
A água
(40 páginas, 27 colagens)

Caderno 3
(Capa vermelha)
A corte do Dragão
(52 páginas, 44 colagens)

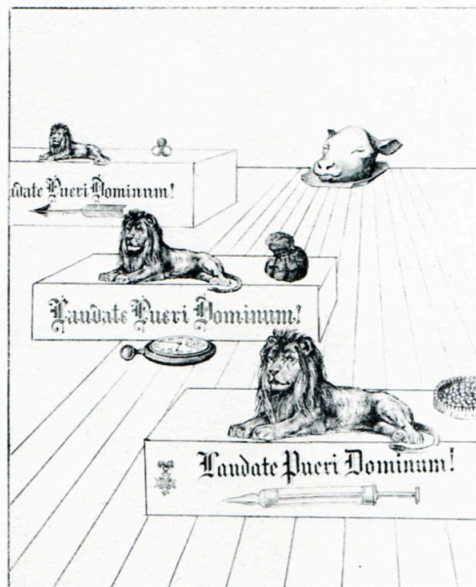
Caderno 4
(Capa azul)
Oedípo
(36 páginas, 28 colagens)

Caderno 5
(Capa amarela)
compõe-se de quatro capítulos
(70 páginas)
O riso do galo
(16 colagens)
A Ilha de Páscoa
(10 colagens)
No interior do olhar
(12 colagens)
A chave dos cânticos
(10 colagens)

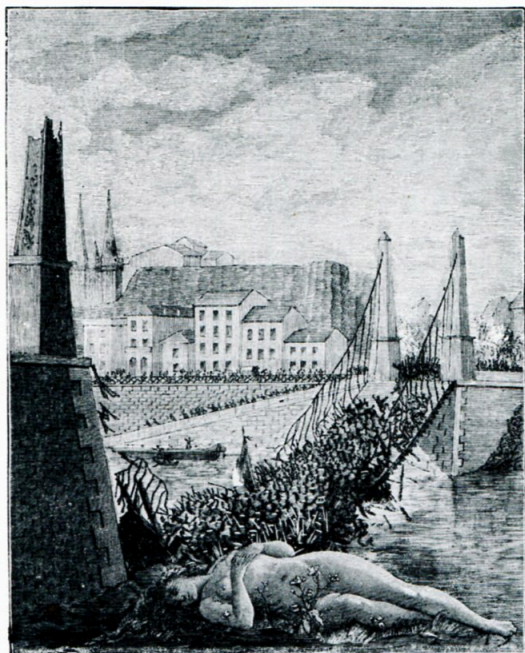
16.2 Uma semana de bondade
O leão de Belfort
(Placa 29)



16.3 Uma semana de bondade
O leão de Belfort
(Placa 35)



16.4 Uma semana de bondade
A água
(Placa 37)



16.5 Uma semana de bondade
A água
(Placa 39)



16.6 Uma semana de bondade
A água
(Placa 45)



16.7 Uma semana de bondade
A corte do Dragão
(Placa 69)

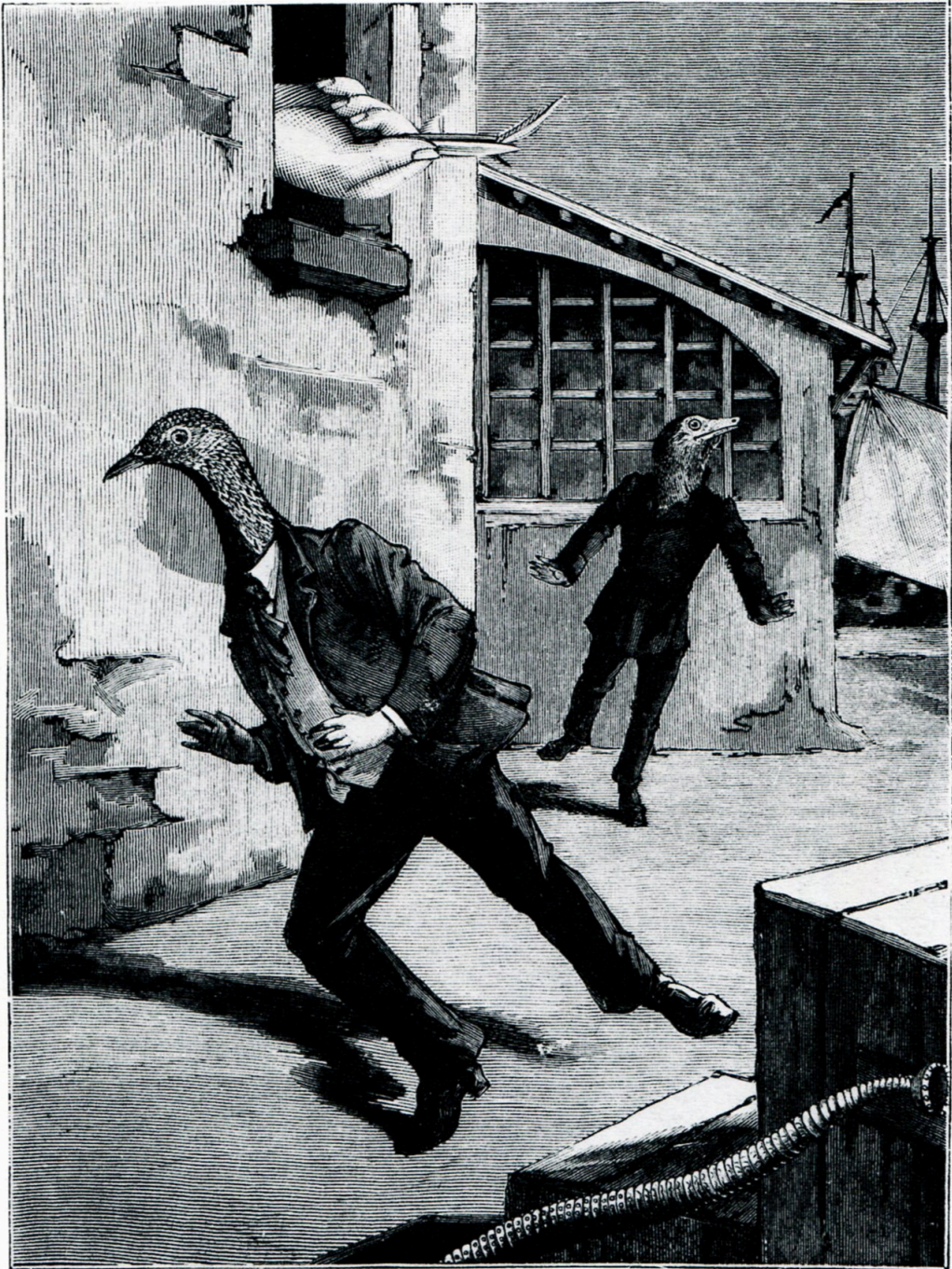


16.8 Uma semana de bondade
A corte do Dragão
(Placa 105)



16.9 Uma semana de bondade
Oedipo
(Placa 107)





16.11 Uma semana de bondade
Oedipo
(Placa 131)

Página seguinte
16.12 Capa, folha de rosto do caderno
«O riso do Galo»
A ilha de Páscoa
No interior do olhar
A chave dos cânticos



MAX ERNST

UNE SEMAINE DE BONTÉ
OU
LES SEPT ÉLÉMENTS CAPITAUX

ROMAN

DERNIER CAHIER

VENDREDI

ÉLÉMENT :

LA VUE

EXEMPLE :

L'INTERIEUR

DE LA VUE

SAMEDI

L'ÉLÉMENT :

INCONNU

EXEMPLE :

LA CLE DES

CHANTS

JEUDI

ÉLÉMENT :

LE NOIR

EXEMPLES :

LE RIRE DU COQ
L'ILE DE PAQUES

AUX ÉDITIONS JEANNE BUCHER

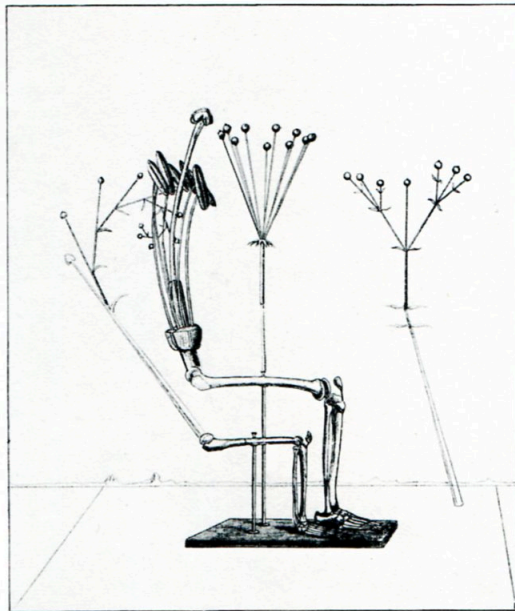
3, RUE DU CHERCHE-MIDI, PARIS-6°

1 9 3 4

16.13 Uma semana de bondade
A Ilha de Páscoa
(Placa 152)



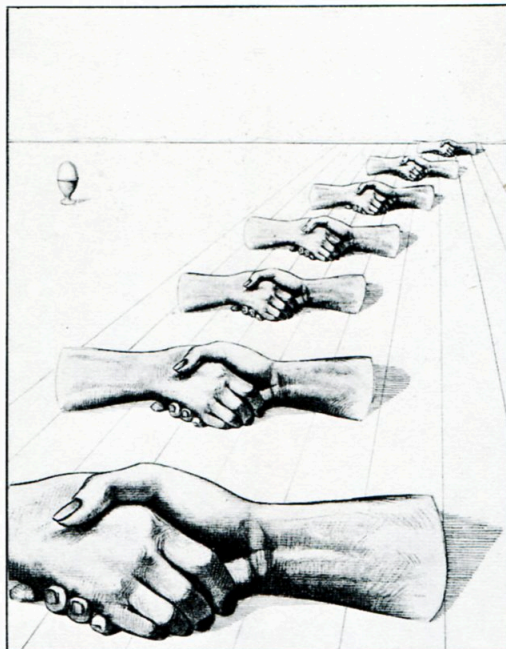
16.14 Uma semana de bondade
No interior do olhar
(Placa 162)

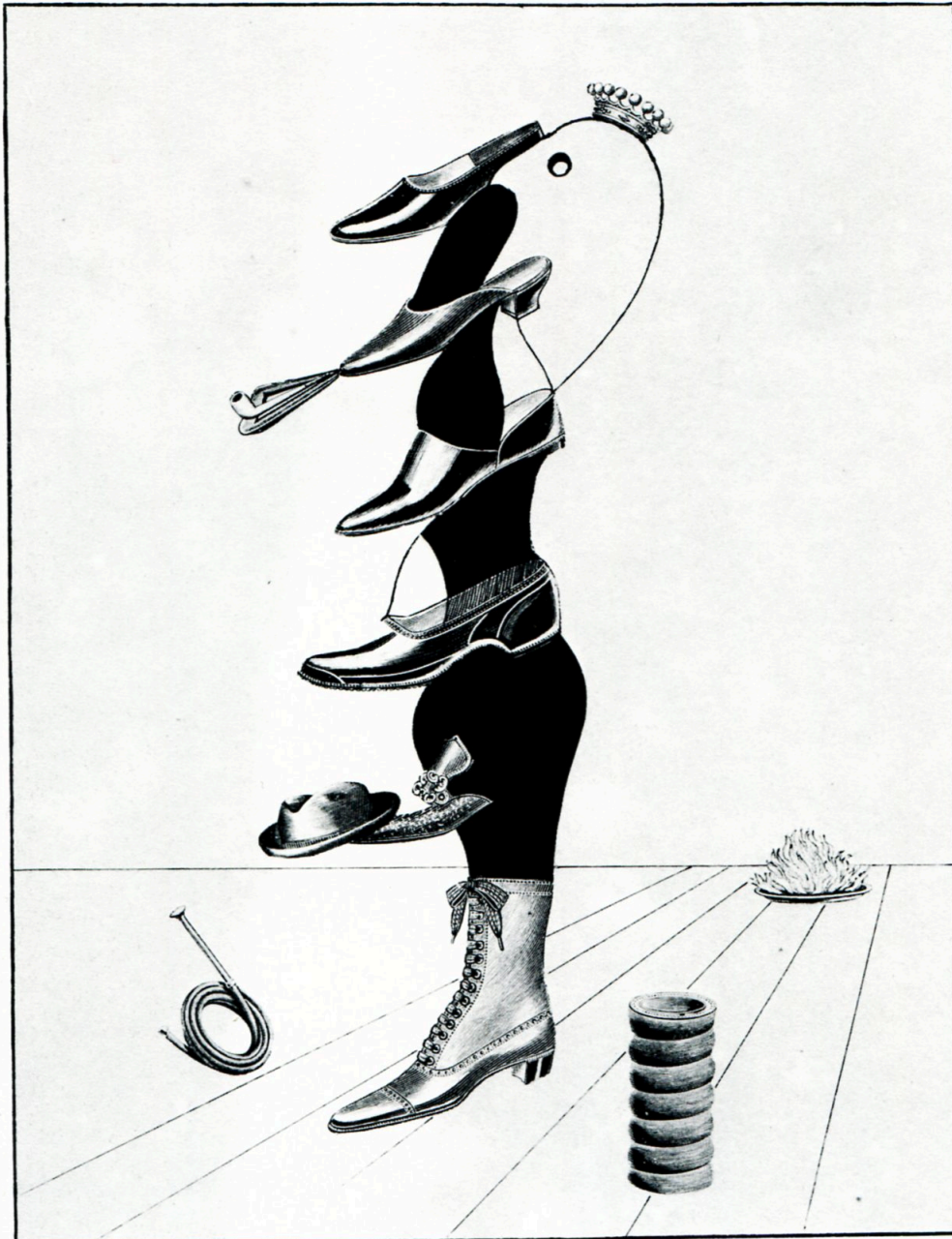


16.15 Uma semana de bondade
No interior do olhar
(Placa 167)



16.17 Uma semana de bondade
No interior do olhar
(Placa 171)







17 **Max Ernst,**
Uma semana de bondade ou
Os sete elementos capitais
Paris, Jeanne Bucher, 1934
3 águas-fortes em verniz mole preto
(para três dos cinco cadernos, ver N.º 16)

I O leão de Belfort
130 x 130 mm
Assinado na base à esquerda 4/16,
em baixo à direita: max ernst

II A água
180 x 130 mm
Tiragem em papel raiado
Assinado em baixo à esquerda: max ernst

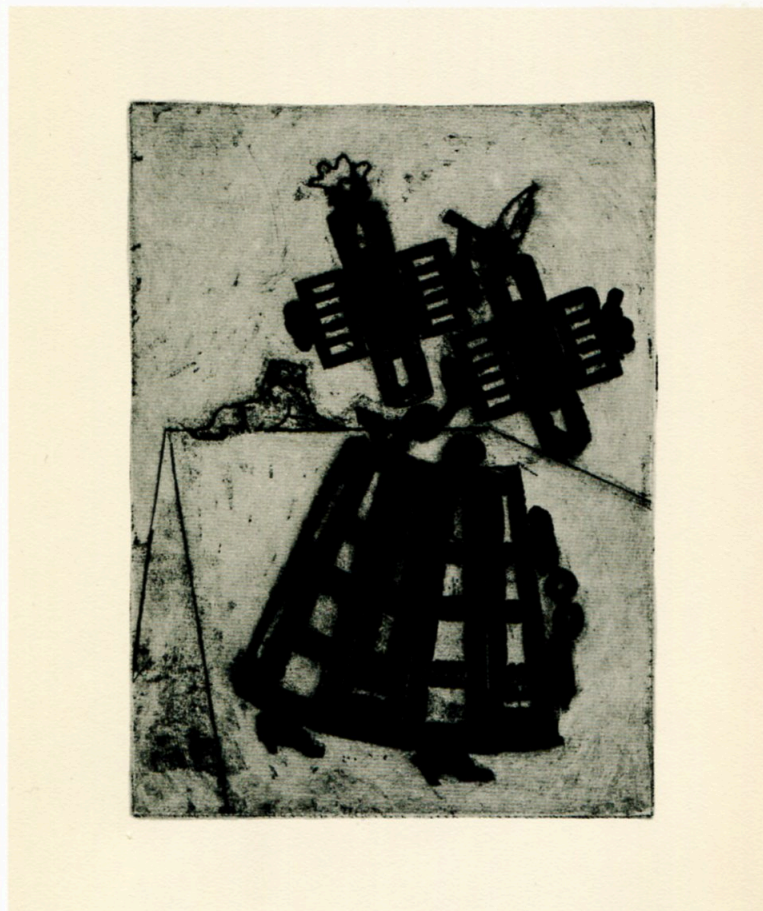
III No interior do olhar
180 x 130 mm
Assinado em baixo à direita: max ernst

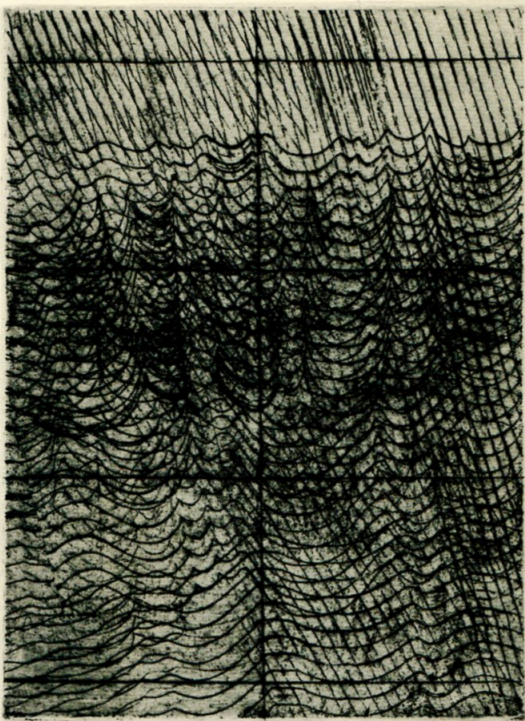
Papel: Vélín d'Arches

Tipografia: Stanley William Hayter, Paris

Tiragem: 16 exemplares
(nos livros
h.c.0-h.c. e I-XII)

17.1 O leão de Belfort

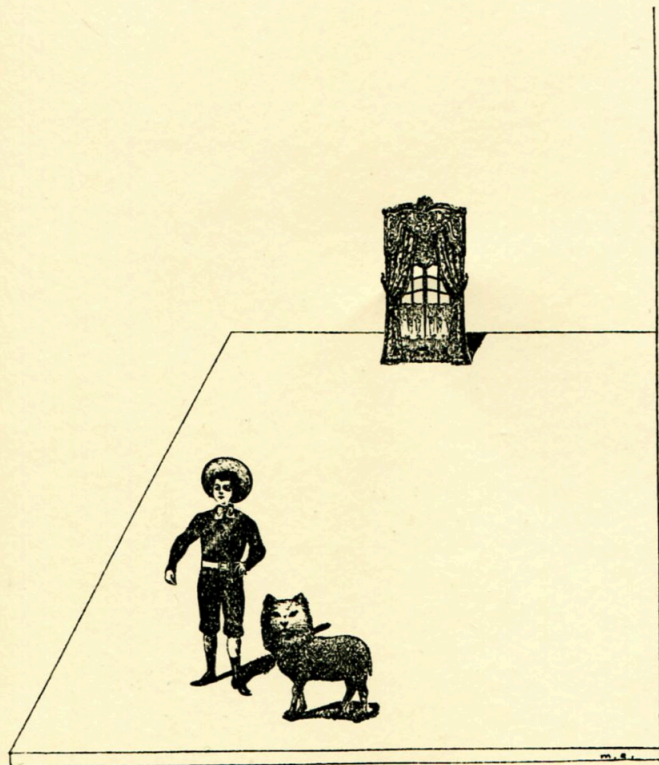




18 **Franz Kafka,**
Um Divertimento
Tradução de Henri Parisot
com capa de Max Ernst.
Paris, G.L.M. (i.e. Guy Lévis Mano), 1938
165 x 125 mm
36 páginas com a reprodução
de uma colagem no frontespício.

Papel:
a Japão imperial
b Vélín d'Arches
c Vélín colorido
Tiragem:
a 15 exemplares (N.º 1-15)
b 30 exemplares (N.º 16-45)
c 400 exemplares (N.º 46-445).
Alguns exemplares não estão numerados.
Exemplar N.º 420

18.1
Página do título



FRANZ KAFKA

**UN
DIVERTISSEMENT**

TRADUIT PAR HENRI PARISOT
AVEC UN FRONTISPICE DE MAX ERNST

GLM 1938



19 Leonora Carrington,
A Dama Oval
Com sete colagens de Max Ernst.
Paris, G.L.M. (i.e. Guy Lévis Manol), 1939
190 x 140 mm
56 páginas com sete colagens de Max Ernst.

Papel:
a Vélín azul
b Vélín branco
Tiragem:
a 35 exemplares (N.º 1-35)
b 500 exemplares (N.º 36-535)
Exemplar N.º 446

19.1
Página do título



LEONORA CARRINGTON

LA
DAME
OVALE

AVEC SEPT COLLAGES
PAR MAX ERNST

GLM 1939

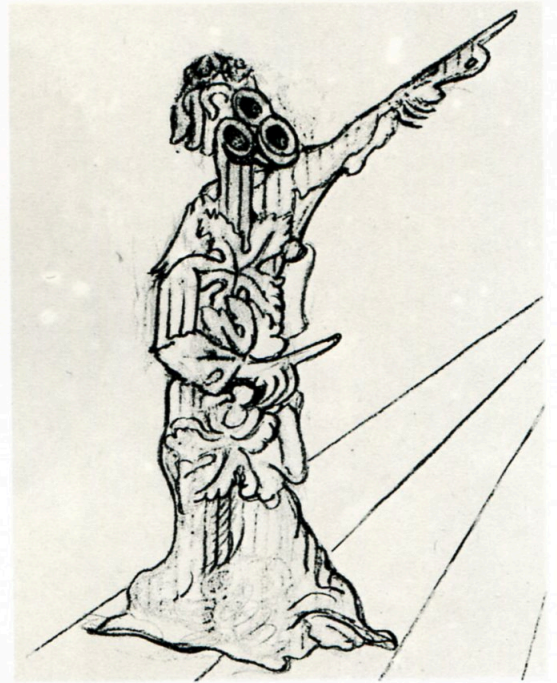
20 **Jean Tardieu,**
O Chão levanta-se
Com seis litografias originais
de Max Ernst.
Vaduz, Editions Brunidor/Editions Apeiros, 1973
340 x 292 mm
40 páginas e mais seis litografias realizadas em 1939.
Cartonado em tela e com estojo.

Papel:
Vélin BFK Rives
Tiragem:
38 exemplares
(N.º 1-25 e h.c. I-h.c. XIII)
com três séries assinadas e numeradas
67 exemplares
(N.º 26-84 e h.c. XIV-h.c. XXI).
Os exemplares estão assinados na resina por Jean Tardieu
Exemplar N.º 7

20.1
(I)



20.2
(I)



Litografias em azul:

- I Uma Refeição do Rei
255 x 200 mm
 - II Cassandra sai das tábuas
252 x 195 mm
 - III Viúva em casaco de violino
216 x 155 mm
 - IV Ogro transformado em espinheiro
255 x 195 mm
 - V Sir abutre Lady pelicano
245 x 195 mm
 - VI Cigarra do espaço
242 x 200 mm
- Assinado em baixo à esquerda:
71/84, em baixo à direita: max ernst

Papel: China
Tipografia:
J. E. Wolfensberger, Zurique

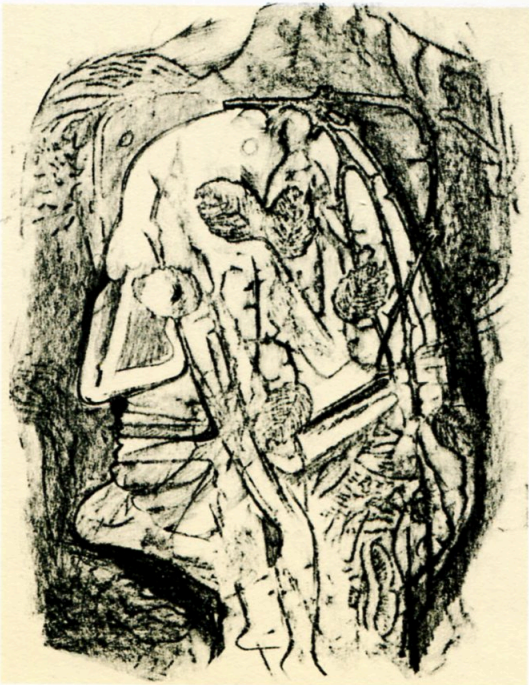
20.3
[III]



20.5
[IV]



20.4
[IV]



20.6
[VI]



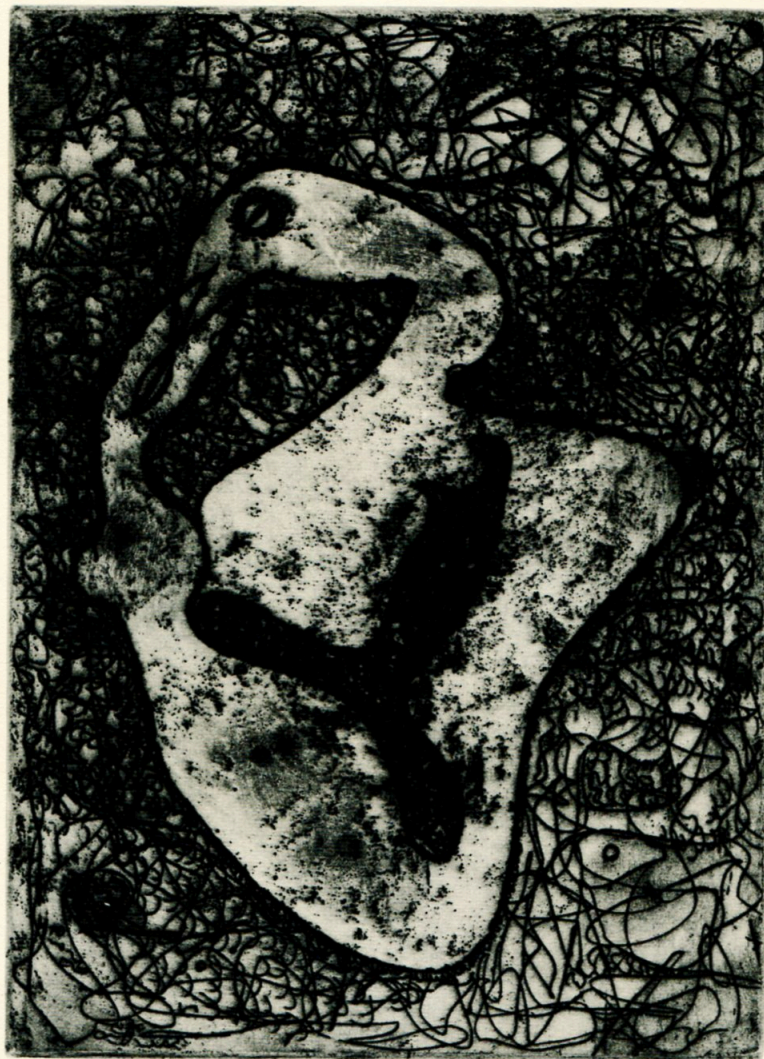
21 **Correspondência perigosa, 1947**
Ponta-seca preta
300 x 233 mm
Assinado em baixo à esquerda H.C.

Papel: Papel tinto Johannot
Tipografia: Stanley William Hayter, New York
Tiragem: 70 exemplares (N.º 1-70)
15 exemplares (N.º e.a. 15)



22 Por Max Ernst
At Eye Level
Poems and Comments
Paramyths
New Poems and Collages
Beverly Hills, Califórnia.
The Copley Galleries, 1949
Água-forte a preto
175 x 125 mm
Assinada em baixo à direita: max ernst.

Papel: Vélin
Tipografia:
Lynton R. Kistler, Los Angeles
Tiragem:
35 exemplares

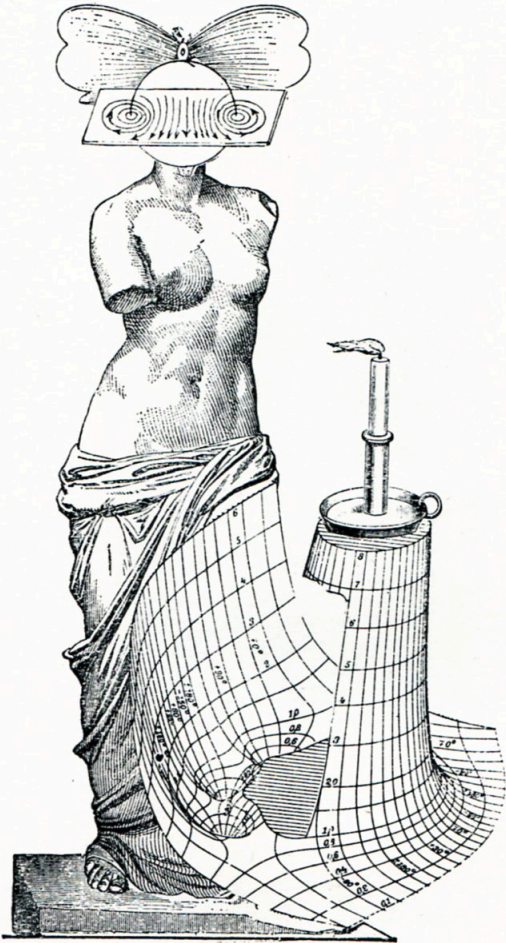


23 **Max Ernst**
At Eye Level
Poems and Comments
Paramyths
New Poems and Collages
(Max Ernst, 30 anos do seu trabalho. A. Survey)
Beverly Hills, Califórnia,
The Copley Galleries,
10 Janeiro - 20 Fevereiro 1949
257 x 190 mm
40 páginas com 8 colagens «Paramyths»
feitas para o catálogo da Exposição.
Capa ilustrada.

Papel:
Papel couché amarelo
azul e branco,
papel de «cuve» azul
Tiragem:
35 exemplares
(N.º 1-22 e h.c. 1 - h.c. XIII)
com uma água-forte assinada por Max Ernst
478 exemplares (N.º 23-500)
Exemplar não numerado

23.1
Capa da folha de rosto





24 **Tristan Tzara**
A Anti-cabeça
Senhor Aa o Antifilósofo

Águas-fortes por Max Ernst.

Paris, Bordas, 1949.

Volume I de Tristan Tzara, A Anticabeça

155 x 120 mm

176 páginas

com 8 águas-fortes

de Max Ernst.

O volume II foi ilustrado por

Yves Tanguy (7 águas-fortes),

o volume III foi ilustrado por

Juan Miró (8 águas-fortes).

Papel:

- a Japão Imperial
- b Hollande van Gelder
- c Auvergne

Tiragem:

- a 8 exemplares (N.º 1-8)
com uma continuação
de águas-fortes coloridas
de Max Ernst e de cada vez
a placa de água-forte raiada e dourada
- b 23 exemplares (N.º 9-31)
com uma continuação
de águas-fortes coloridas
por Max Ernst
- c 169 exemplares (N.º 32-200)
Os exemplares
são assinados na resina por
Tristan Tzara e Max Ernst
Exemplar N.º 182

Águas-fortes de 87 x 63 mm:

- I Preto, verde
(Frontispício, página 8)
- II Preto, amarelo
(Página 29)
- III Preto, verde escuro
(Página 49)
- IV Preto, azul
(Página 71)
- V Preto, rosa
(Página 95)
- VI Preto, azul claro
(Página 115)
- VII Preto, rosa
(Página 137)
- VIII Preto, vermelho
(Página 161)

Papel:

Auvergne

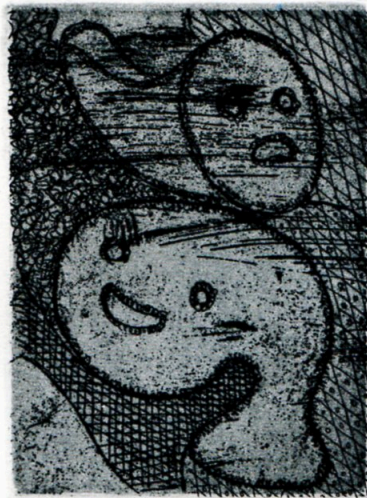
Tipografia:

Lacourière, Paris

24.1
(I)



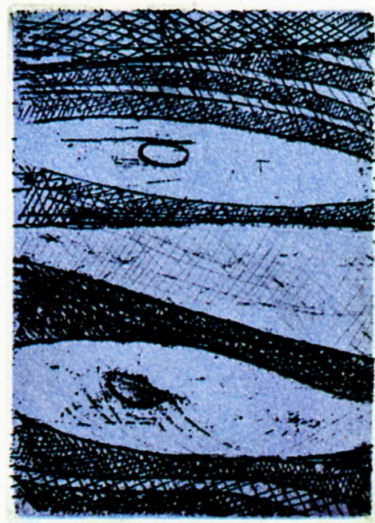
24.2
(II)



24.3
(III)



24.4
(IV)



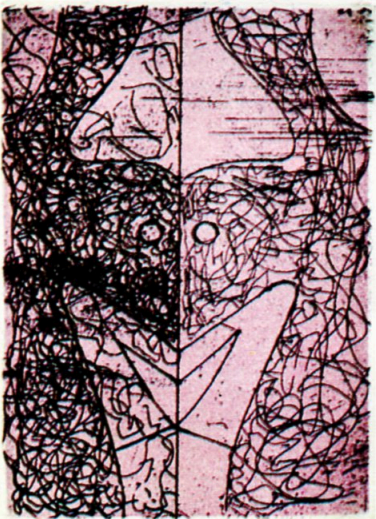
24.5
(V)



24.6
(VI)



24.7
(VII)



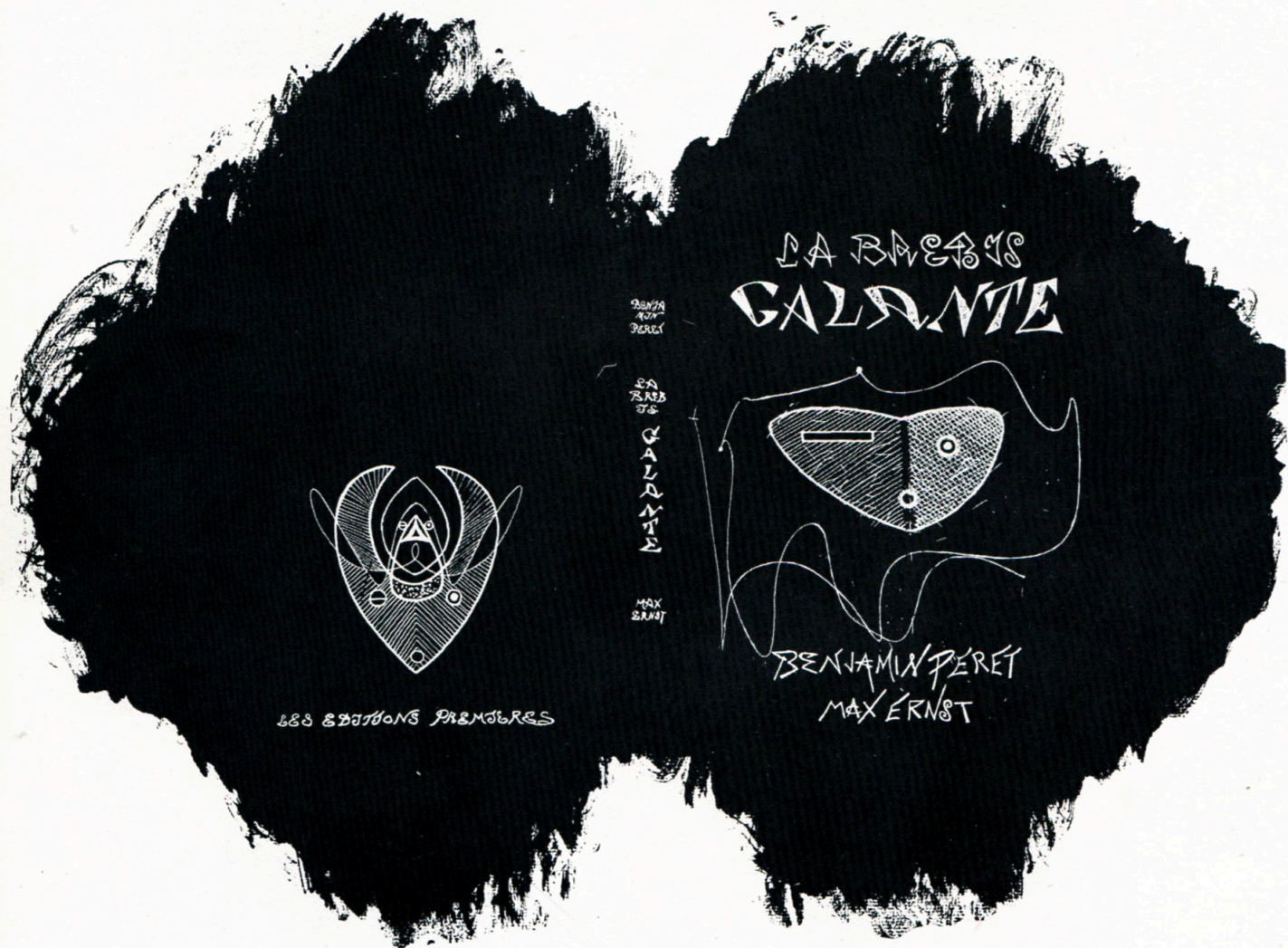
24.8
(VIII)



25 Benjamin Péret e Max Ernst
A Ovelha Galante
 Paris, Editions Premiéres, 1949
 242 x 194 mm
 124 páginas com 3 águas-fortes de cor
 e 22 reproduções de desenhos
 com colagens coloridas recortadas à lâmina.
 Capa ilustrada (litografia).

Papel:
 a Velho Japão a «cuve»
 b Vélin Montval
 c Vélin d'Arches
 Tiragem:
 a 1 exemplar assinado por B. Péret,
 com três páginas
 de manuscrito do texto,
 uma placa de água-forte
 e dois desenhos de Max Ernst
 b 15 exemplares (N.º 1-XV)
 com um desenho de Max Ernst
 5 exemplares (A-E)
 c 300 exemplares (N.º 1-300)
 Exemplar N.º 292

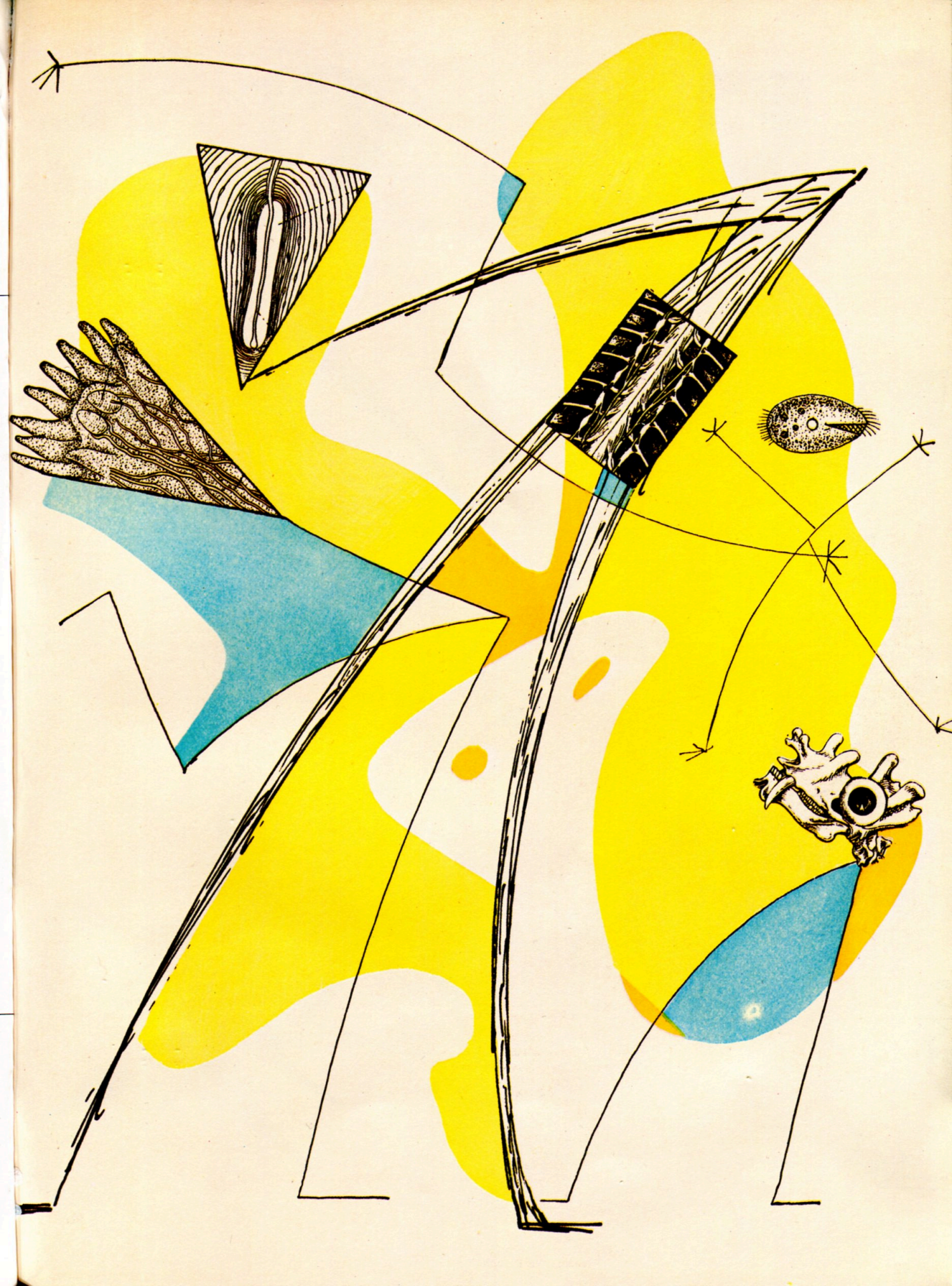
25.1
 - Capa
 Página da direita
 25.2
 (Página 25)



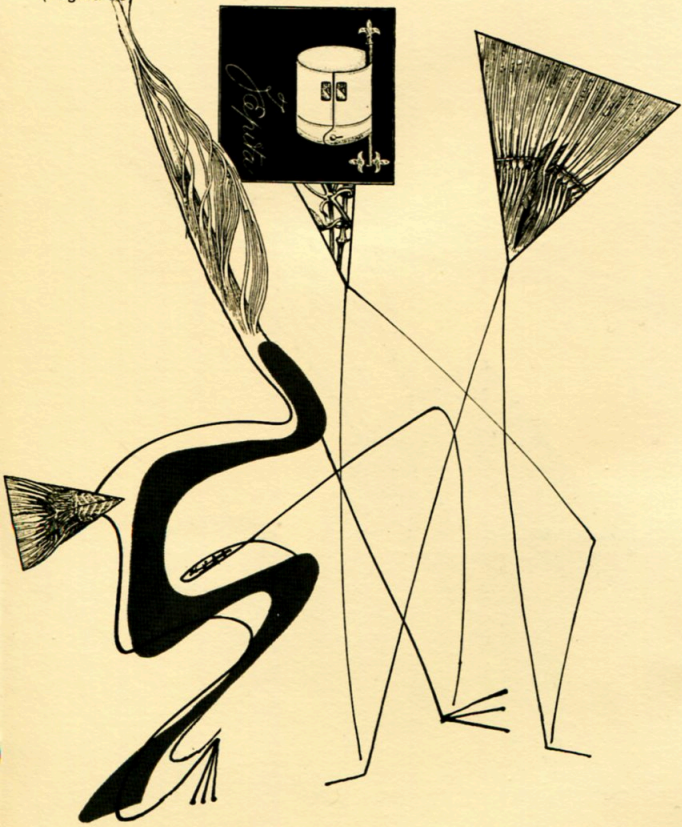
A Litografia a castanho
 413 x 558 mm
 Papel: Vélin de Lana

B Águas-fortes:
 I Castanho, amarelo-esverdeado
 Duas placas:
 199 x 150 mm
 125 x 71 mm (Aquatinta)
 Assinada na placa maior
 A OVELHA/GALANTE/
 BENJAMIN PÉRET/MAX ERNST
 II Azul, 128 x 100 mm
 III Preto, vermelho
 Duas placas:
 128 x 100 mm
 123 x 71 mm (Aquatinta)

Papel:
 Auvergne
 Tipografia:
 Georges Visat, Paris



25.3
(Página 33)



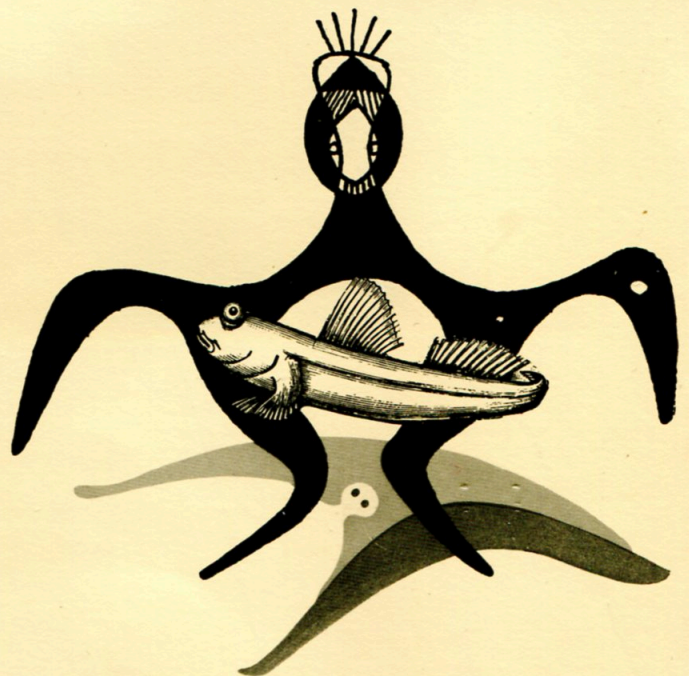
25.4
(Página 47)



25.5
(Página 51)



25.6
(Página 105)



26 **Lewis Carroll**
A caça ao Snark
Crise em oito episódios.
Nova tradução de Henri Parisot.
Ilustrações de Max Ernst.
Paris, «A idade do ouro».
Éditions Premières. 1950
167 x 132 mm
72 páginas com 8 colagens de Max Ernst.

Papel:
a Marais Crèvecoeur
b Alfama
Tiragem:
a 25 exemplares (N.º 1-25)
com uma água-forte a cor
intitulada e assinada:
«Carta do Oceano»,
de Max Ernst
(cf. Spies/Leppien 32)
b 750 exemplares (N.º 26-775)
alguns exemplares h.c.
Exemplar N.º 711

26.1
(Página 37)



27 Máscaras, 1950

Litografia

a preto, vermelho, cinzento e amarelo

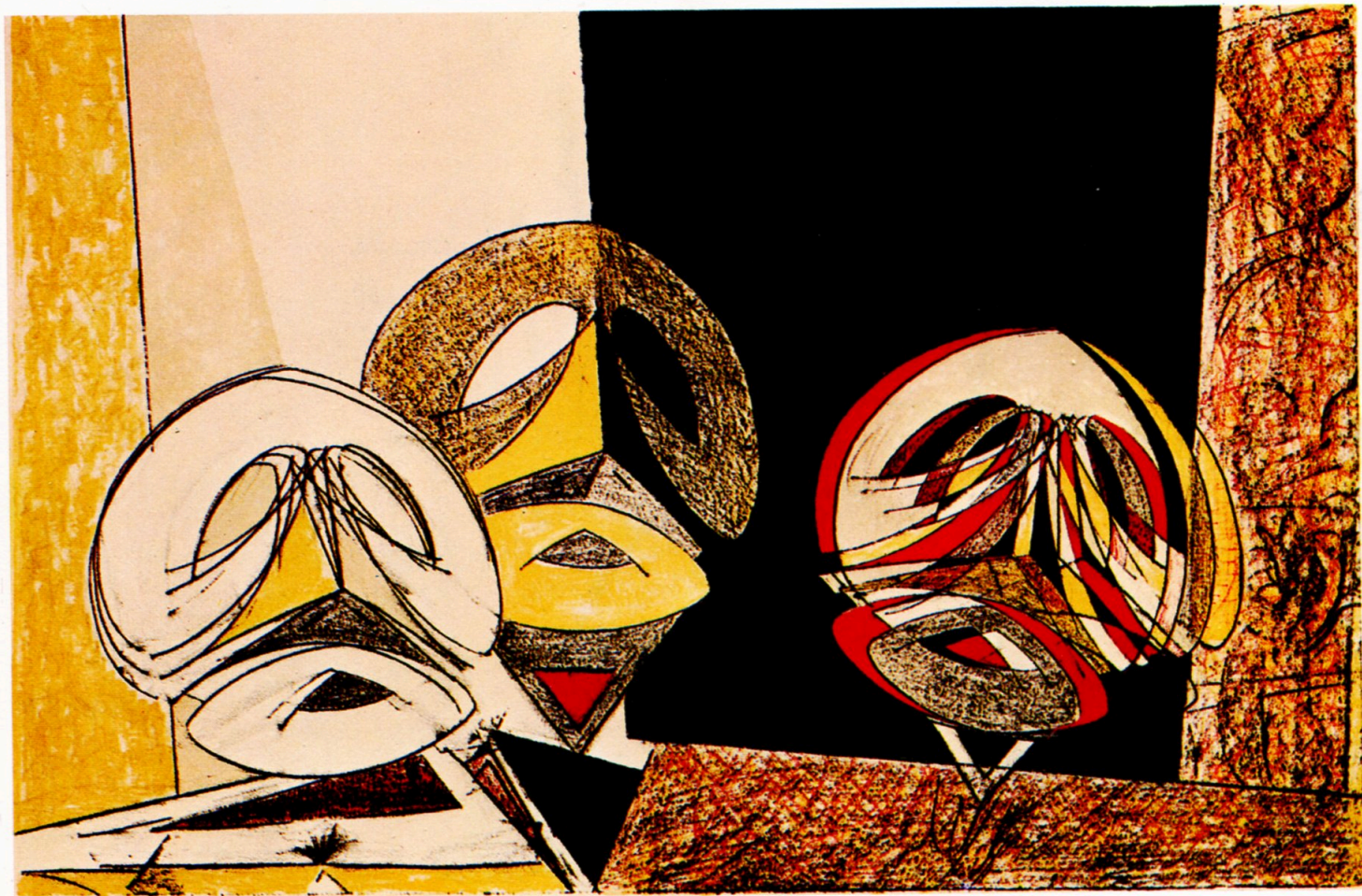
331 x 502 mm

em baixo à esquerda, assinado: max ernst

em baixo à direita: 185/200.

Papel: Vélín d'Arches

Tipografia: Desjobert, Paris



28 **Máscara, 1950**
Cartaz por René Drouin
Litografia
a vermelho
570 x 380 mm
em baixo à esquerda: 8/20
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin d'Arches
Tipografia: Desjobert, Paris



29 **Bailarina, 1950**
Litografia a preto
593 x 325 mm
em baixo à esquerda: max ernst
em baixo à direita: 15/200.
Papel: Vélín d'Arches
Tipografia: Desjobert, Paris



30 **Estrela do mar, 1950**
Litografia a preto, cinzento,
azul claro, vermelho e amarelo
428 x 270 mm
em baixo à esquerda: max ernst
em baixo à direita: 7/200.
Papel: Vélín d'Arches
Tipografia: Desjobert, Paris



Número especial de «La Nef».
Paris, Editions du Sagittaire, 1950
225 x 144 mm
226 páginas com duas litografias fixadas
como frontispício.
Capa ilustrada.

Tiragem

25 exemplares (N.º 1-XXV)
65 exemplares (N.º 1-65)
25 exemplares (h.c. A. - h.c. Z.)

Na resina,
os exemplares são assinados por
André Breton e Max Ernst

Exemplar N.º 0

Litografias

em castanho, amarelo e rosa.

Cada uma: 225 x 144 mm, com a folha
dobrada

Papel: Vélín puro Lafuma

Tipografia: Desjobert, Paris

Páginas de título

*Poitlatch des grands invitants
à leurs grands invités*

LES IMAGES ET LES MOTS

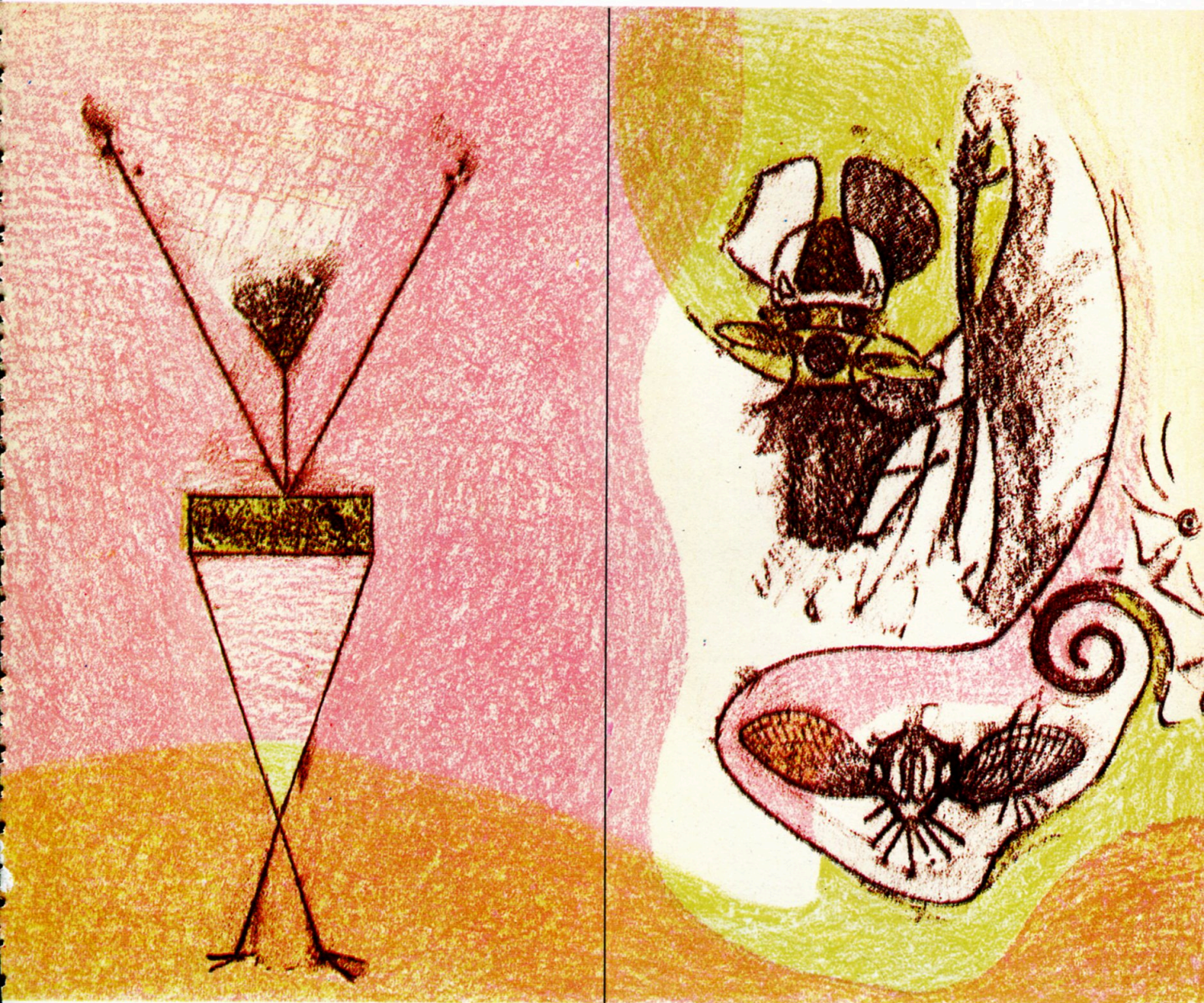
Les images présentent le sens, les mots présentent l'image. Pour tirer à jour un sens, il n'y a rien de mieux que des images; pour mettre une image en pleine lumière, il n'y a rien de mieux que des mots. Les mots doivent se concentrer sur les images, alors se découvrent les mots justes pour la considération des images. Les images doivent se concentrer sur le sens, alors se découvrent les images justes pour la considération du sens. Le sens est éclairci par les images, les images sont éclaircies par les mots. Celui-là donc qui parle pour éclairer les images, il atteint les images et il oublie par conséquent les mots; de même celui qui crée des images riches de sens, il atteint le sens, et il oublie les images. C'est comme un homme qui suit un lièvre à la trace : lorsqu'il attrape le lièvre, il oublie la trace. Ou bien, c'est comme un homme qui pêche au filet : lorsqu'il attrape le poisson, il oublie le filet. Ainsi les mots sont la trace sonore des images et les images sont les filets visibles des significations. Les images surgissent de la signification, mais lorsqu'un homme se laisse prendre par les images, alors ce ne sont pas les justes images. Les mots naissent des images, mais lorsqu'un homme se laisse prendre par les mots, alors ce ne sont

ALMANACH SURREALISTE DU DEMI-SIÈCLE

NUMÉRO SPÉCIAL
DE

LA NEF

ÉDITIONS DU SAGITTAIRE



32 Por **Benjamim Péret**,
**Morte às vacas e ao campo
da honra, 1950**

Paris, Arcanes, 1953.

Água-forte a aquatinta preta
180 x 128 mm

em baixo à esquerda: ensaio
em baixo à direita: max ernst.

Papel: Vélín BFK Rives

Tipografia: Georges Visat, Paris

Tiragem:

30 exemplares (N.º 1-30)

5 exemplares (N.º 1-V)



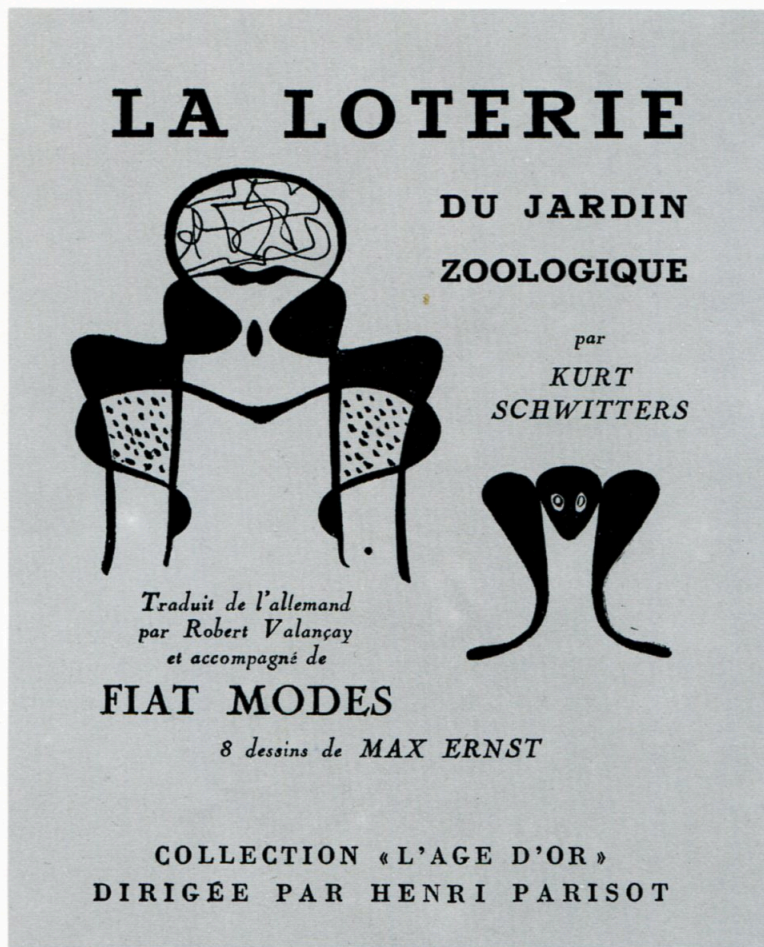
33 Pássaro, 1950
Água-forte a aquatinta preta
236 x 178 mm
em baixo à esquerda: 22/30
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin de Rives
Tipografia: Georges Visat, Paris



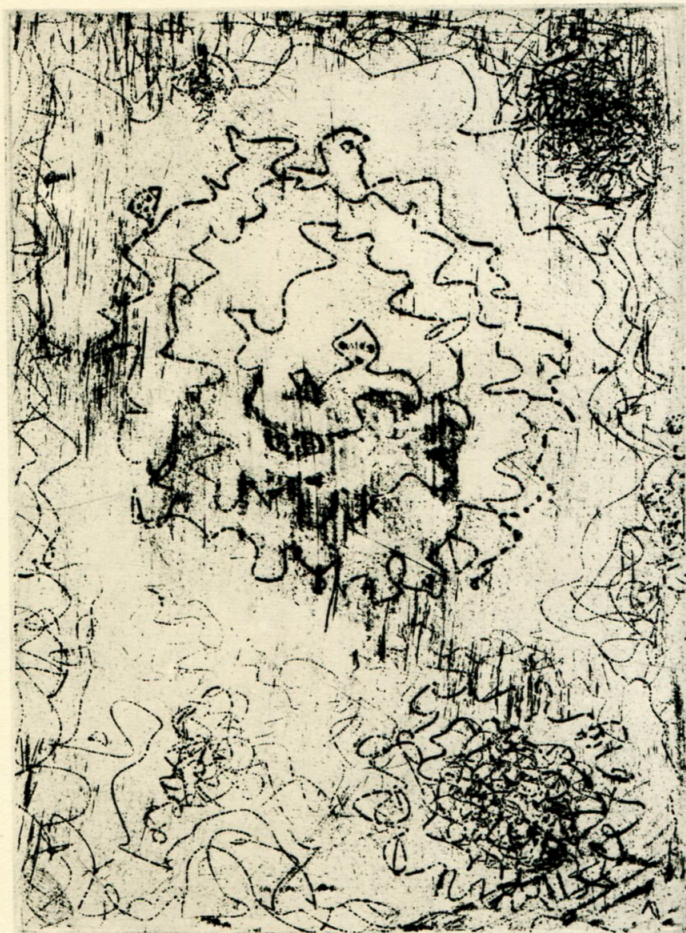
34 Kurt Schwitters.
A lotaria do jardim zoológico
Tradução do alemão por Robert Valancy
e acompanhado de «Fiat modes»
8 desenhos de Max Ernst.
Paris, «A idade do ouro»,
Librairie Les Pas Perdu, 1951
165 x 128 mm
80 páginas com 8 reproduções
das litografias de
«Fiat modes pereat ars» (cf. N.º 1).
Capa ilustrada.

Papel:
a Marais Crèvecoeur
b Alfama
Tiragem:
a 50 exemplares (N.º 1-50)
com uma água-forte numerada
e assinada por Max Ernst
(cf. Spies/Leppien 53)
b 500 exemplares (N.º 51-550)
alguns exemplares h.c.
Exemplar não numerado

34.1
Folha de rosto da capa



35 **Sem título, 1952**
Água-forte a preto
180 x 130 mm
em baixo à esquerda: X/X
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vénin BFK Rives
Tipografia: Georges Visat, Paris



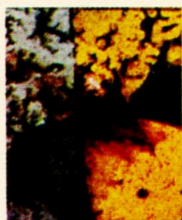
36 **Max Ernst**
Sete micróbios vistos através
de um temperamento
Paris, Editions du Cercle des Arts, 1953
185 x 130 mm
80 páginas com 30 reproduções a cor
nas dimensões naturais dos «Micróbios».
Capa ilustrada.

Papel:
a Marais puro fio três flores
b Marais uma for
Tiragem:
a 100 exemplares (N.º 1-100)
com uma água-forte numerada
e assinada por Yves Tanguy
b 1000 exemplares estão em parte assinados
na resina por Max Ernst
Exemplar N.º 615.

36.1
(Página 13)



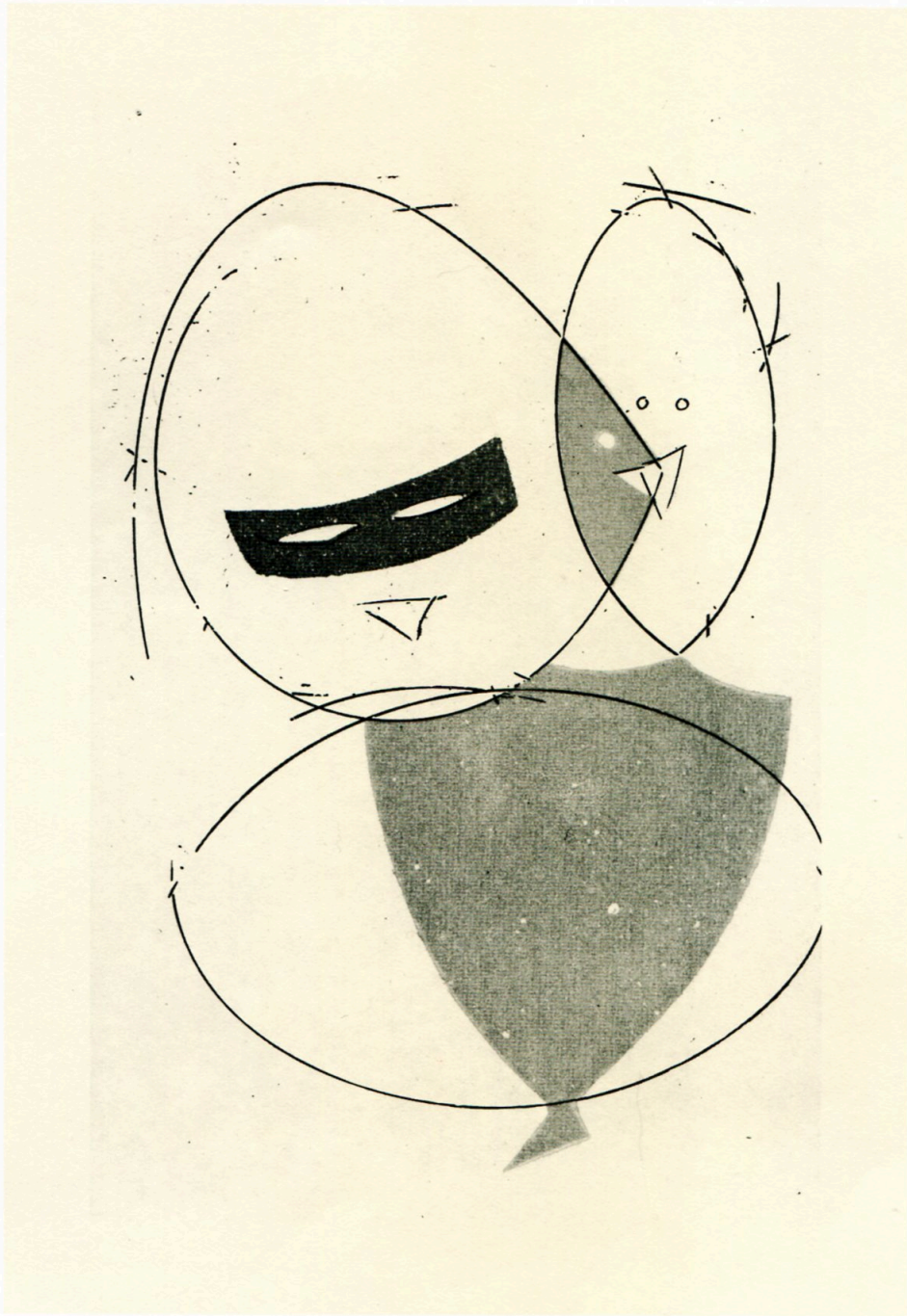
une pyramide en colère qui



deux fois par siècle rit

37 Por Max Ernst,
Paramythes
Colônia, Galerie Der Spiegel, 1955
Água-forte em aquatinta preta,
azeitona, azul e rosa
239 x 155 mm
em baixo à esquerda: e.a.
em baixo à direita: max ernst.

Papel: Vêrge colorido de Montgolfier
Tipografia: Georges Visat, Paris
Tiragem: 60 exemplares

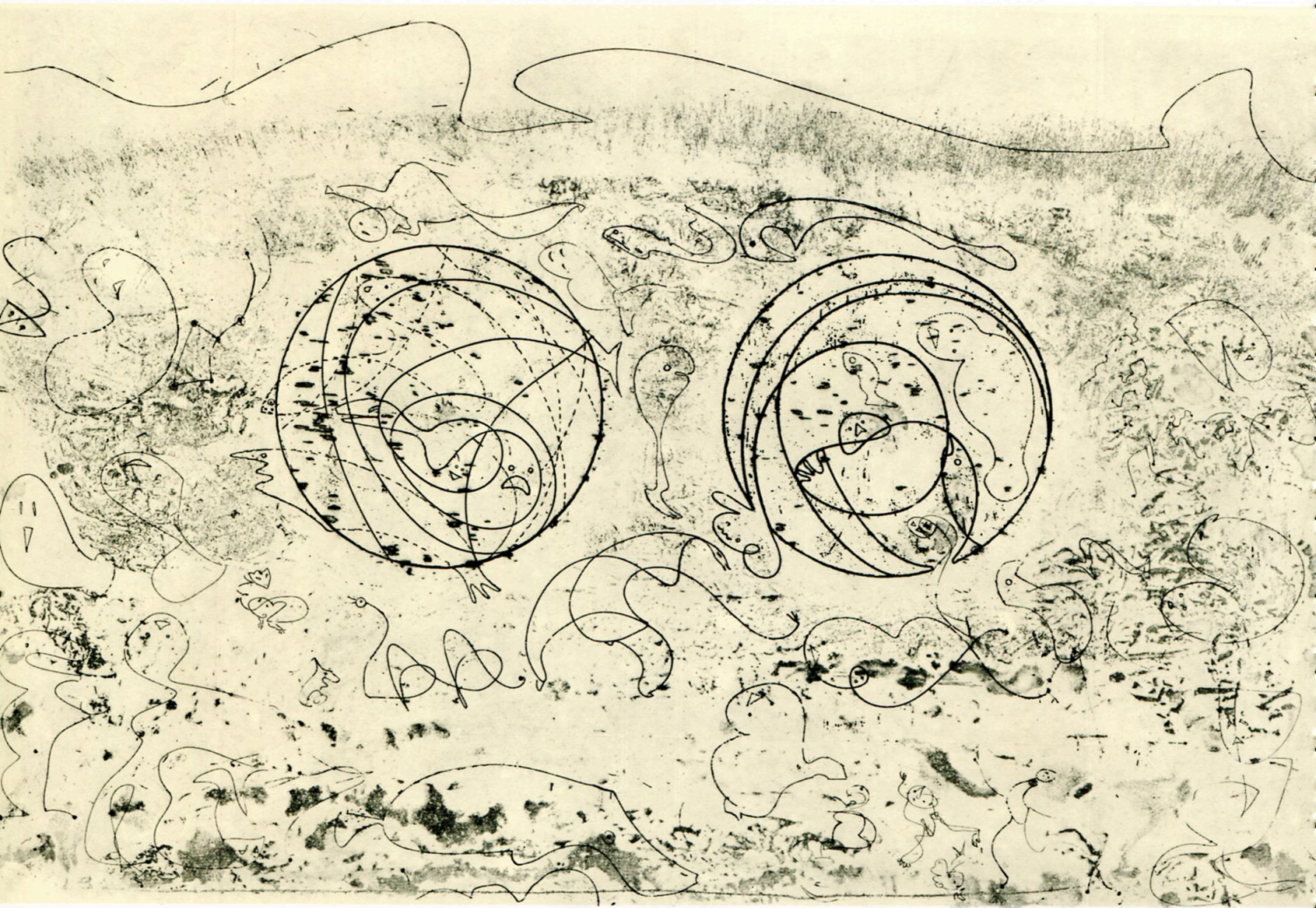


38 Antonin Artaud,
Galapagos
As Ilhas do Fim do Mundo
Águas-fortes originais de Max Ernst.
Paris, Louis Brodier, 1955
220 x 160 mm
56 páginas destacáveis
com 10 águas-fortes de Max Ernst.
Capa ilustrada.
(Água-forte de cor).
Estojo ilustrado.

Papel:
Vélin BFK Rives

38.1
Capa

Tiragem:
115 exemplares (N.º 1-115)
Os primeiros exemplares são acompanhados
de uma «frottage» original
assinada e numerada
20 exemplares (N.º h.c. 1 - h.c. XX)
Na resina,
os exemplares estão assinados
por Max Ernst
Exemplar N.º 104



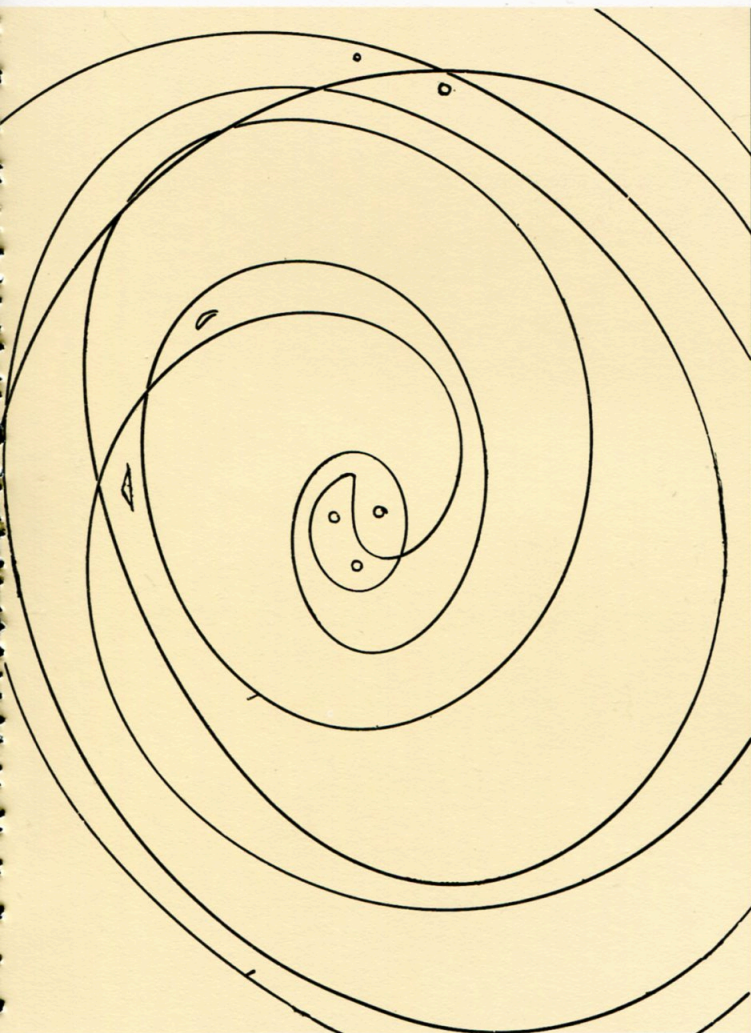
Águas-fortes:

- I Preto, amarelo-esverdeado
365 x 545 mm
Dobrado para fazer capa
- II Preto
209 x 150 mm
(Frontispício)
- III Vermelho-acastanhado
30 x 30 mm
(Página 13)
- IV Aquatinta
Preto, azul, amarelo, azul claro,
rosa, laranja
51 x 114 mm
(Página 17)

- V Aquatinta
Cinzentos, amarelo, verde, rosa,
vermelho, cinzento-esverdeado
155 x 100 mm
(Página 21)
- VI Estampagem
154 x 98 mm
(Página 27)
- VII Preto, rosa
150 x 45 mm
(Página 32)
- VIII Preto, cinzento-azulado
150 x 45 mm
(Página 33)

- IX Cinzento, azul escuro, azul claro,
laranja, verde, amarelo, bege
155 x 98 mm
(Página 37)
- X Cinzento, rosa, azul claro
70 x 50 mm
(Página 41)
- XI Verde, verde-cinzento
71 x 114 mm
(Página 43)

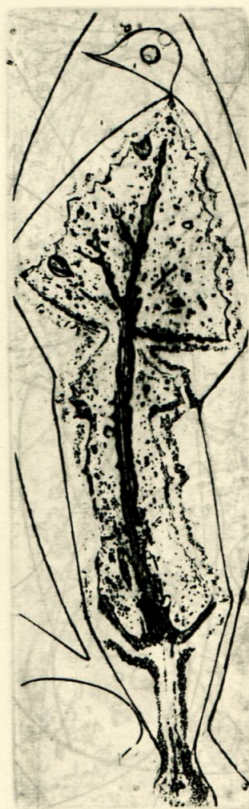
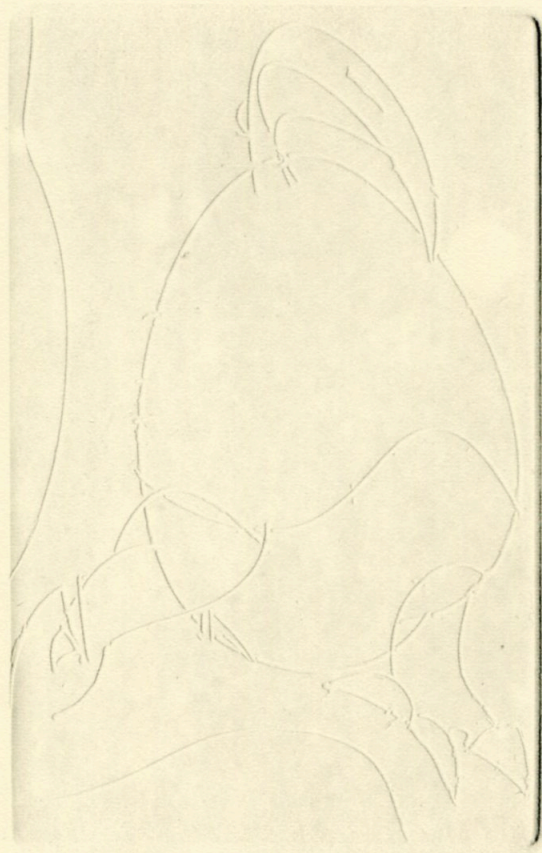
Papel: Vélin BFK Rives
Tipografia: Georges Visat, Paris



UN de ces derniers matins, vers deux heures et demie, me trouvant à la Coupole, à Montparnasse, j'avisai tout à coup un de mes amis, le peintre G. M., que j'avais perdu de vue depuis plusieurs années. Il me donna l'impression d'un homme fini, à bout, de quelqu'un qui aurait passé par des privations physiques insensées; mais dans sa figure usée, à la peau comme tannée, amincie, je remarquai son œil brûlé d'une fièvre sourde, intense, un œil de rêveur, de poète ou d'aventurier. Je sentis qu'il lui fallait se débarrasser d'une angoisse, et il parla :

« Asseyez-vous là, me dit-il, que je vous raconte mon histoire. Vous la trouverez d'un romanesque invraisemblable, fou. Elle est pourtant vraie. J'ai déjà pas mal voyagé et j'ai pu éprouver maintes fois qu'au bout du compte le plus beau voyage ne donne jamais ce que nous en attendions. Baudelaire a déjà dit cela beaucoup mieux que moi; mais le merveilleux, voyez-vous, est qu'après tant de déceptions, quelque chose malgré tout nous pousse à récidiver. Pour mon dernier voyage, je suis allé au bout du monde, sur les rives ouest de l'Amérique du Sud, de l'autre côté du Pérou. Je ne vous raconterai pas, par le menu, les avatars de la traversée ni que mon portefeuille m'ayant été volé (vous savez que j'ai fait, en 1928, une exposition de mes toiles qui m'a mis quelques milliers de francs en poche et que je décidai de les utiliser à perdre mes dernières illusions en voyageant) ni que





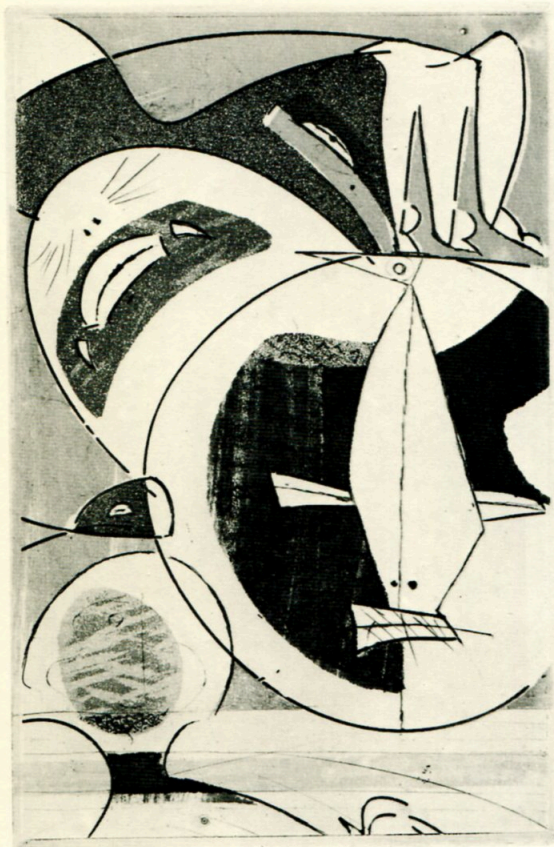
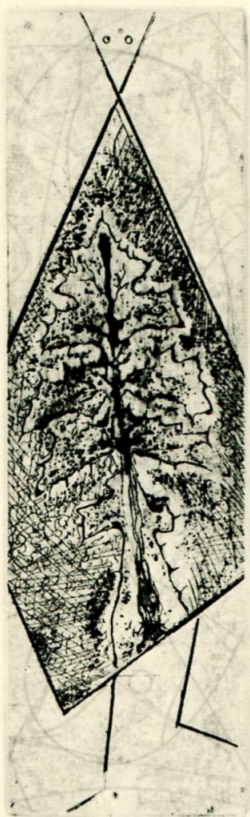
l'idée d'un trésor beaucoup plus fabuleux et plus important, remontant à une période extrêmement reculée. Le charme magique de ces îles provient aussi bien de leur aspect, digne des légendes qui courent sur leur compte, que de toutes les merveilleuses histoires de boucaniers, de pirates, d'aventuriers de toutes sortes, et surtout de rois d'anciennes peuplades qui auraient fait des Galapagos le point de départ d'une expédition fabuleuse à la conquête d'on ne sait quelle nouvelle « Toison d'Or ».

Le fameux « Trésor des Incas » n'est pas plus une image de roman-feuilleton, que l'histoire de Jason et de Médée partis à la conquête de la Toison d'Or, que nous étudions dans les classes, n'est une simple image symbolique, sans base réelle.

En ce qui concerne justement cette idée de Toison d'Or, de trésors légendaires, de pays inconnus, de civilisations évanouies et basées sur des principes autrement fascinants que la nôtre, les Galapagos sont liées à des souvenirs

historiques relativement récents et remontant à un siècle seulement avant la conquête espagnole. Nous voulons dire qu'il y eut, à l'aube de la civilisation humaine, des terres, des pays où l'on apprenait la magie dans les écoles, à peu près comme nous apprenons aujourd'hui la chimie ou la géométrie, où l'on apprenait aux enfants des façons de se dédoubler en rêve, de se transporter instantanément dans d'autres pays et dans d'autres planètes, d'envoyer sa pensée à distance, de converser avec les morts ou avec les absents, etc., etc. ...Et il semble bien que le grand Tupak-Yupanki, grand-père d'Atahualpa, le monarque Inca défait par les Espagnols de Pizarre, ait pu justement, en passant par les Galapagos, atteindre un pays semblable, existant encore à cette époque et dont l'histoire ne nous a pas, en dehors de ce fameux voyage de Tupak-Yupanki, auquel nous faisons allusion, conservé le souvenir.

Partis de Cuzko sur des navires de peau de phoque et des radeaux, Tupak-Yupanki et ses hommes, après avoir

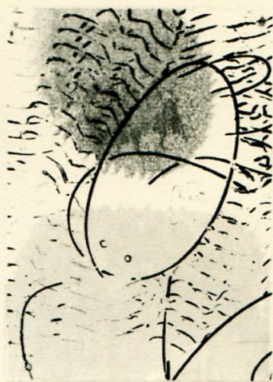


jabot ou sur des manchettes de dentelle où la galanterie et le crime se marient agréablement.

« A peine les Espagnols de Pizarre ont-ils fini de razzier les mers que les Anglais s'amènent, et c'est au tour des Espagnols de trembler. Ces énormes cargaisons d'or, de tissus et de bois précieux en route vers l'Espagne, cela est trop tentant de les empêcher de parvenir à destination et de les arrêter au passage, et des bandes de pirates merveilleusement disciplinés s'organisent, et c'est sur les mers du Sud, je crois bien me dit mon peintre, que le fameux drapeau noir des pirates fait pour la première fois son apparition : le fameux drapeau en peau humaine tannée, passé au brou de noix avec, imprimé en blanc, un crâne d'homme entouré de deux tibias. »

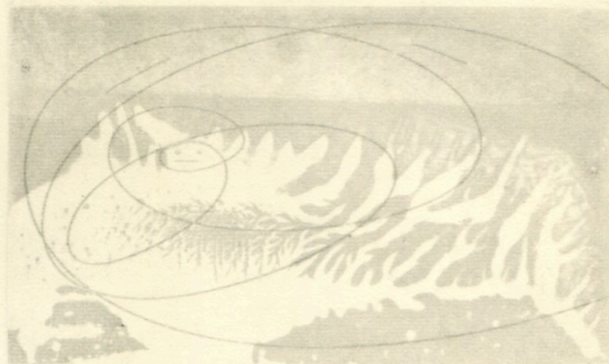
Mais qui n'a lu les fameuses aventures du fameux capitaine Kid immortalisé par Œxmelin et surtout par Daniel de Foë dont on oublie trop les prodigieux récits au profit de son Robinson Crusoé. Il eût été, d'ailleurs, bien étonnant que les Galapagos n'aient rien à voir avec lui; et, en effet, l'archipel des Galapagos est un des endroits où Robinson Crusoé aborde, une fois devenu chef des pirates, avec sa troupe de hors-la-loi, après le sac de Guayaquil. Mais il s'empressa, nous dit-on, de fuir cette terre de cauchemar.

Avec le temps, un invraisemblable trésor s'est entassé aux Galapagos, dont on ne sait plus bien ce qui, chez lui,

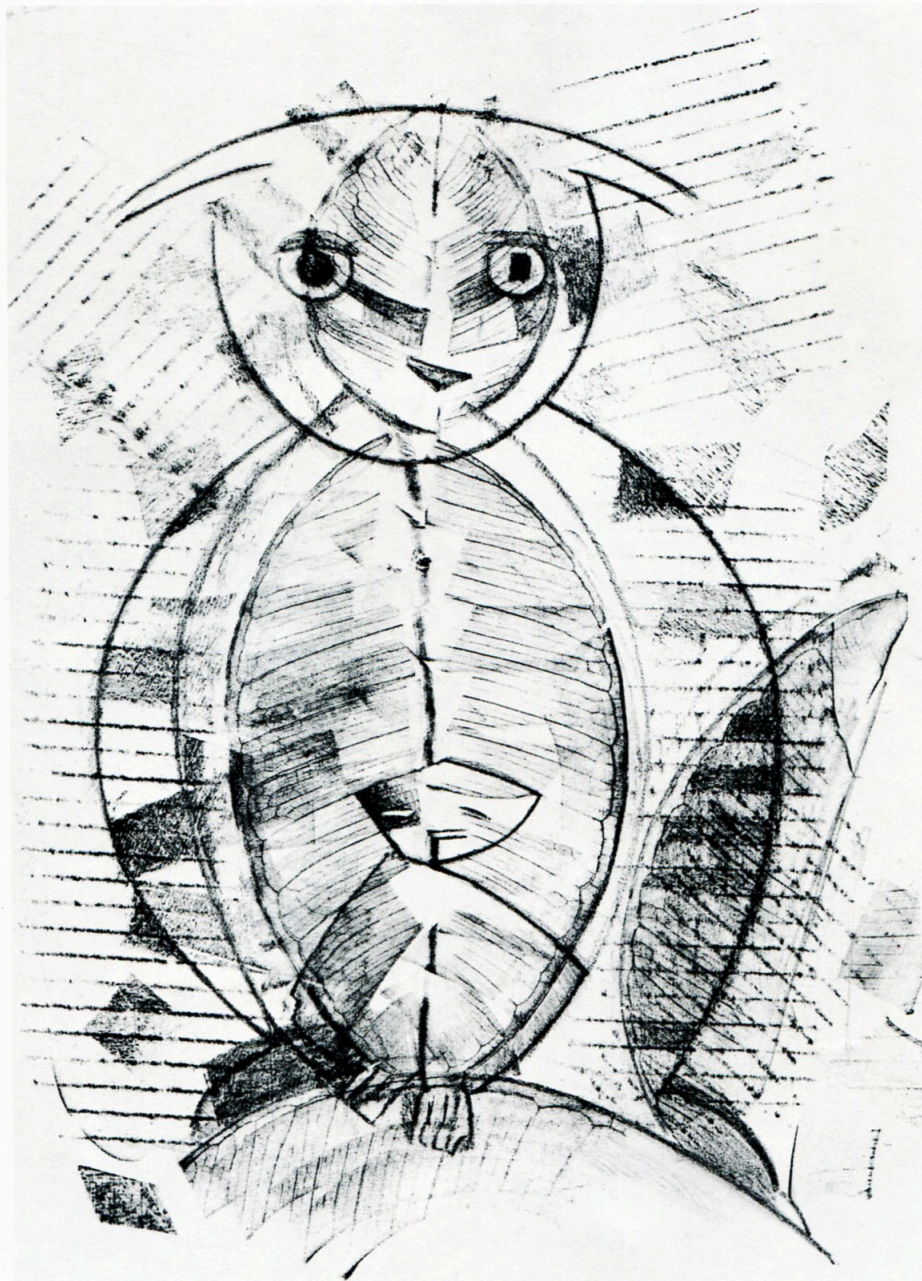


que le Sphinx, à côté, n'en perd pas une méditation, et que les détours des galeries royales, là-haut, demeurent toujours aussi subtilement tracés. Ainsi en est-il des Galapagos, semblables à des colonnes de cendre sur une lande aride ou à des squelettes blanchis dans le désert.

(1932).



39 Mocho-Arlequim, 1955
Litografia a preto.
Prova
468 x 350 mm
em baixo à esquerda: prova de ensaio
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin BFK Rives
Tipografia: Desjobert, Paris



40 **Mocho**, 1955
Litografia a preto,
cinzento, vermelho e rosa
488 x 360 mm
em baixo à esquerda: 187/220
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin de Marais
Tipografia: Desjobert, Paris



41 O Mar, 1957

Prova de um cliché tipográfico.

Crayon e serigrafia a conço cores

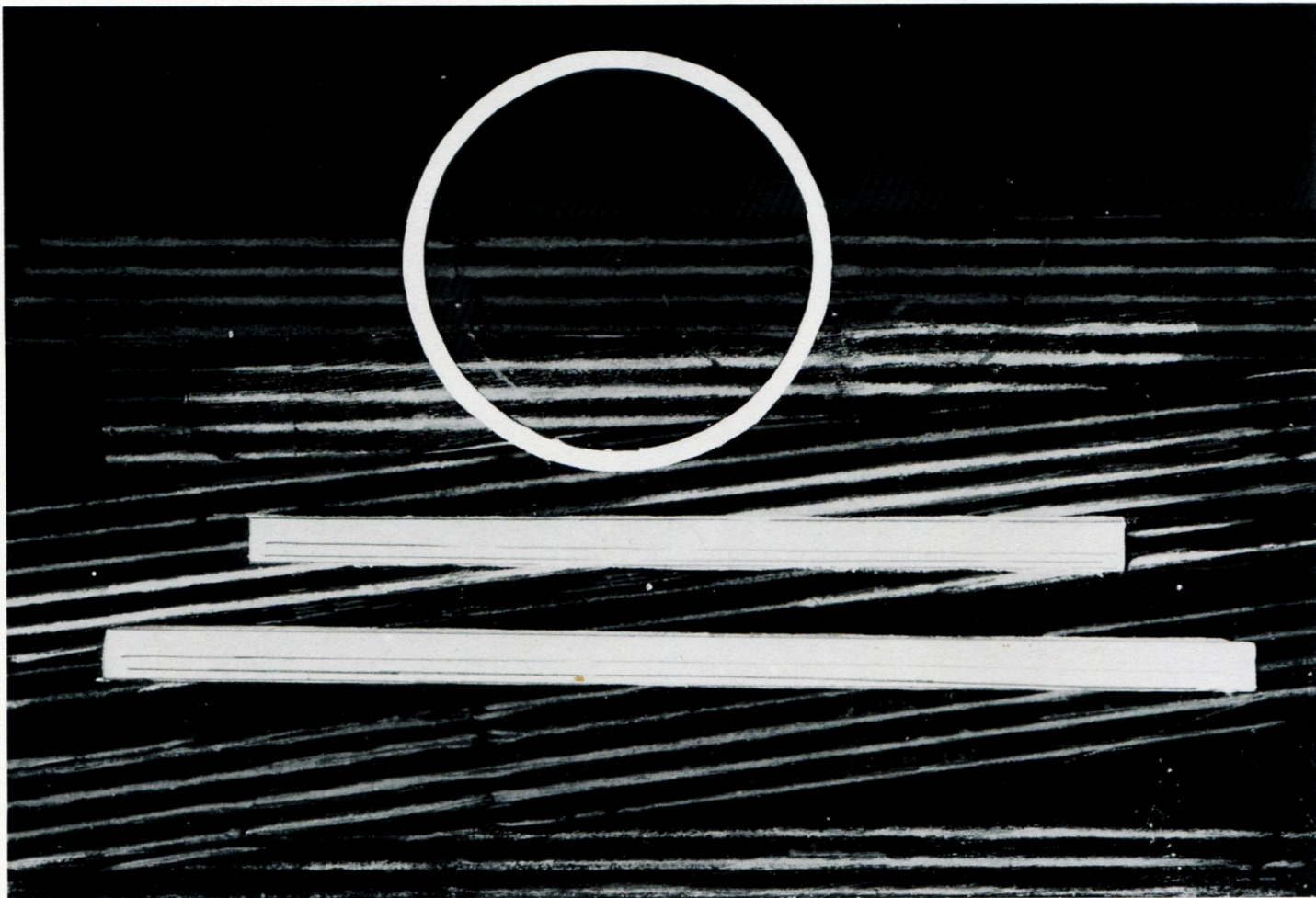
249 x 364 mm

Marcada em baixo à esquerda: XIV/L

em baixo à direita: max ernst.

Papel: Vélín

Tipografia: Jacomet, Paris



42 **A floresta ao amanhecer, 1958**
Cartaz para o «Salon de Mai», Paris 1958.
Litografia em azul escuro e azul claro
520 x 410 mm
Assinado na pedra, em baixo à direita:
max ernst
em baixo à esquerda: e.a.
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin de Rives
Tipografia: Fernand Mourlaud, Paris
Tiragem: 75 exemplares
alguns exemplares e.a.



43 Para: **Alain Bosquet,**
Palavras Pintadas

Gravuras originais de Max Ernst,
Jacques Hérold, Wilfredo Lam, R.B.T. Matta,
Dorothea Tanning.

Paris

Les Editions Galerie Diderot, 1959.

Uma das duas águas-fortes de Max Ernst
tem uma variante em violeta e amarelo
275 x 195 mm

Assinada em baixo à esquerda: max ernst.

Papel: Vélin

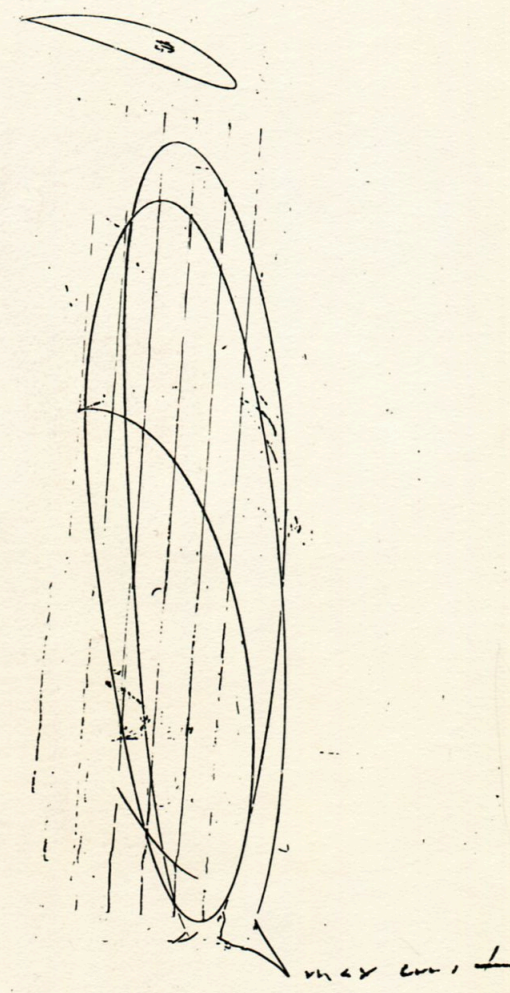
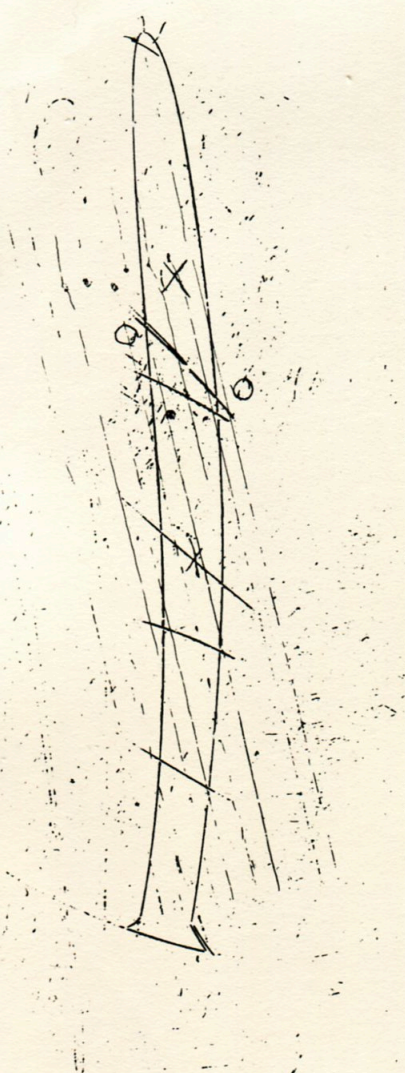
Tipografia: Georges Visat, Paris



44 **Max Ernst**
O poema A Mulher 100 cabeças
Com um duplo frontispício gravado
a água-forte pelo autor.
Paris, Jean-Hugues, 1959
152 x 103 mm
60 páginas.

Papel:
Vergé de puro chiffon
Tiragem:
350 exemplares (N.º 1-350)
15 exemplares (N.º h.c. 1 - h.c. 15)
Os exemplares 1-52 e h.c. 1 - h.c. 15
têm a mais uma água-forte como frontispício
Exemplar N.º h.c. 3

Água-forte a preto
152 x 206 mm (dobrada ao meio)
Assinada em baixo à esquerda: max ernst.
Papel: Vergé de puro chiffon
Tipografia: Georges Visat, Paris



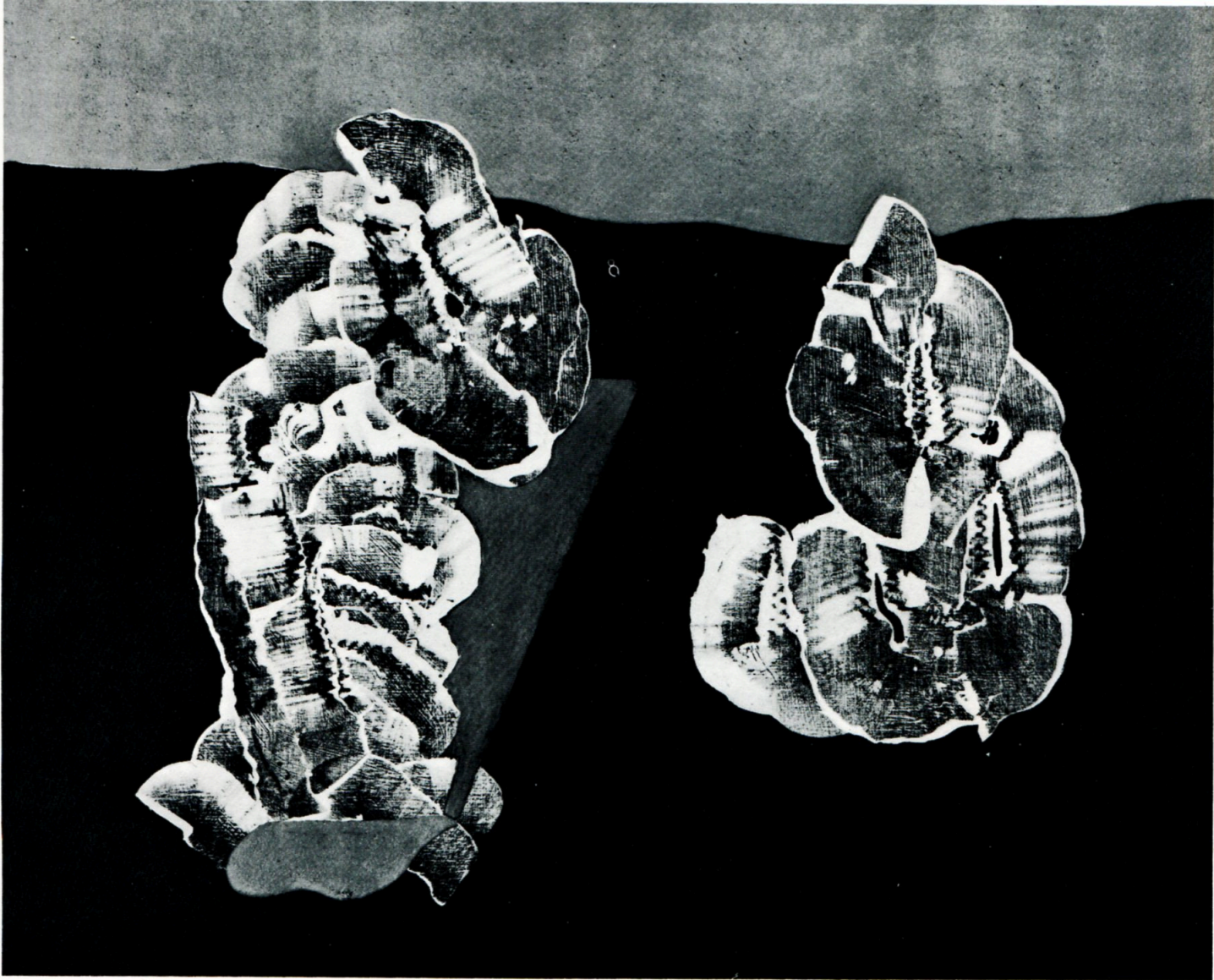
45 **Vista da minha janela, 1960**
Por: Paul Eluard e Max Ernst.
Os Infortúnios dos Imortais.
Colônia, Edition Galerie Der Spiegel, 1960.
Cópia a partir de uma pintura de 1960.

Gravura sobre cobre
e água-forte a aquatinta
220 x 160 mm
Assinada em baixo à esquerda: 70/75
em baixo à direita: max ernst.
Papel: «à la cuve»
Tipografia: Felsing, Berlim



46 **Conchas-flor, 1960**
Cópia a partir de uma pintura.
«Conchas-flor sobre fundo marinho», 1928.

Litografia, 397 x 494 mm
Assinada em baixo à esquerda: 50/100
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin d'Arches
Tipografia: Fernand Mourlot, Paris



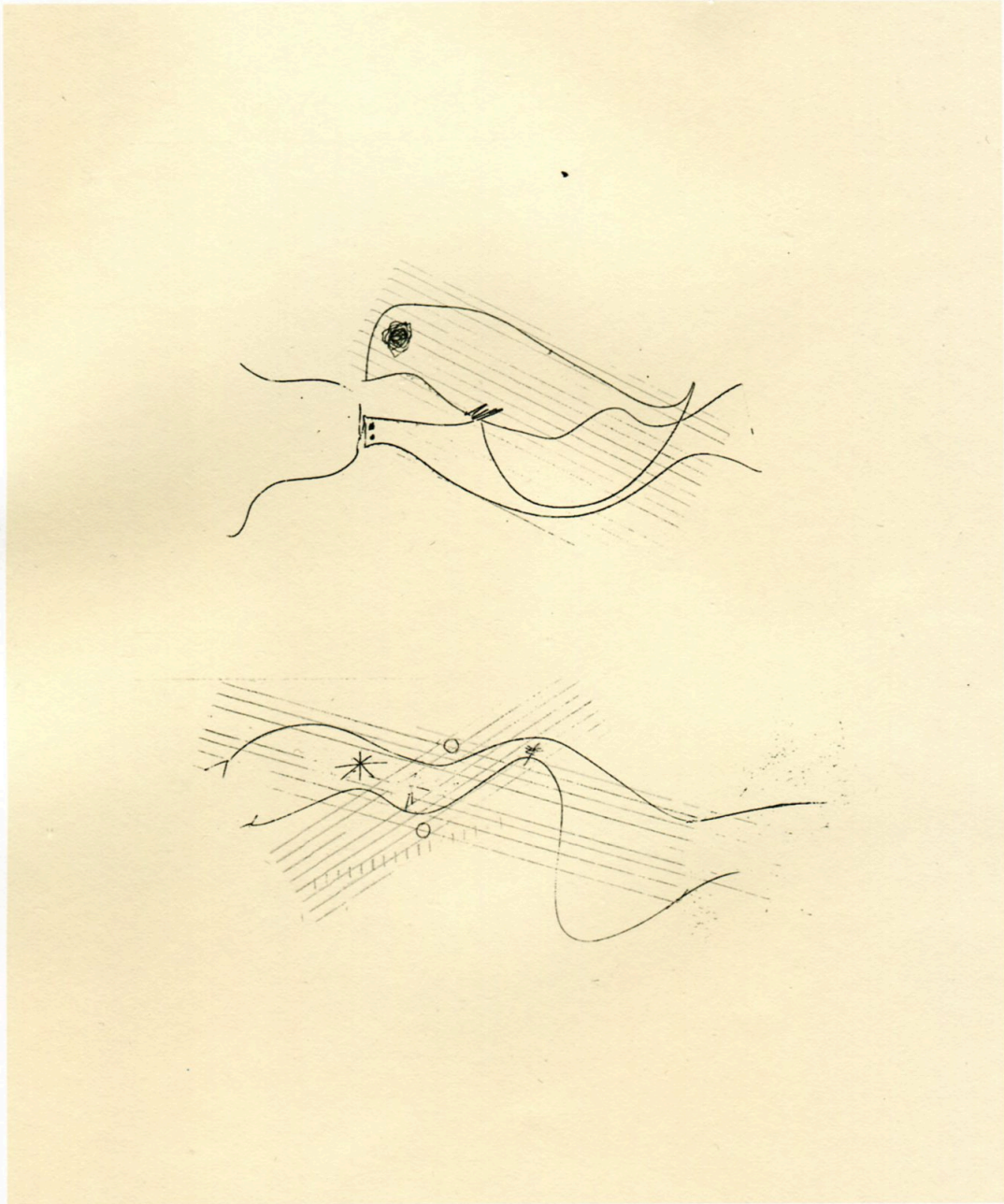
47 Em: **Profecias sobre os animais
racionais e irracionais**
por: Leonardo da Vinci.
Paris, Imprimerie Union, 1960.

Água-forte em preto e amarelo
152 x 100 mm
Assinada em baixo à esquerda: 5/5
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin d'Arches
Tipografia: Lacourrière e Frélaud, Paris
Tiragem: 13 exemplares
(N.º 1-8 e 1-5)



48 Na: Ghérasim Luca,
O extremo ocidental
Sete rituais ilustrados
por Jean Arp, Victor Brauner,
Max Ernst, Jacques Hérold,
Wilfredo Lam, Matta, Dorothea Tanning.
Lausanne, Editions Meyer, 1961.

Duas águas-fortes em azul e verde
sobre uma folha (página 19)
115 x 175 mm, 90 x 175 mm
Assinada em baixo à esquerda: 21/100
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin d'Arches
Tipografia: Georges Visat, Paris



49 **Holderin**
Poemas

Tradução de André du Bouchet.
Gravuras a água-forte de Max Ernst.
Paris, Jean Hugues, 1961
288 x 230 mm
64 páginas destacáveis
com sete gravuras a água-forte
(4 placas) de Max Ernst.
Capa em tela e estojo.
Papel: Vélín BFK Rives
Tiragem: 90 exemplares (N.º 1-90).
Os exemplares são assinados na resina
por André du Bouchet,
Max Ernst e Jean Hugues.
Exemplar N.º 60

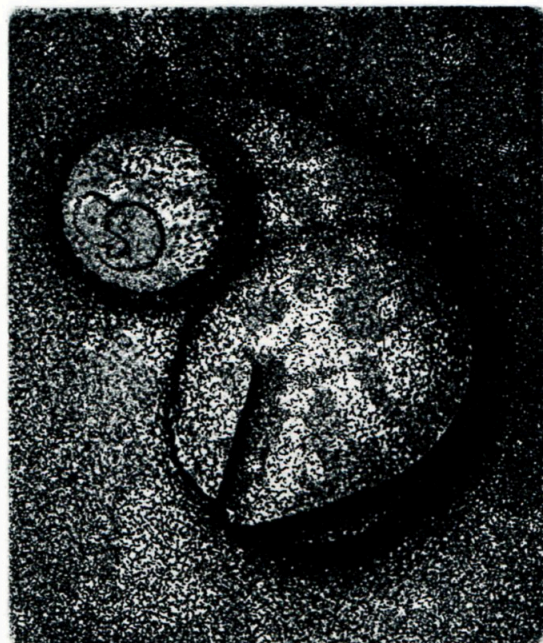
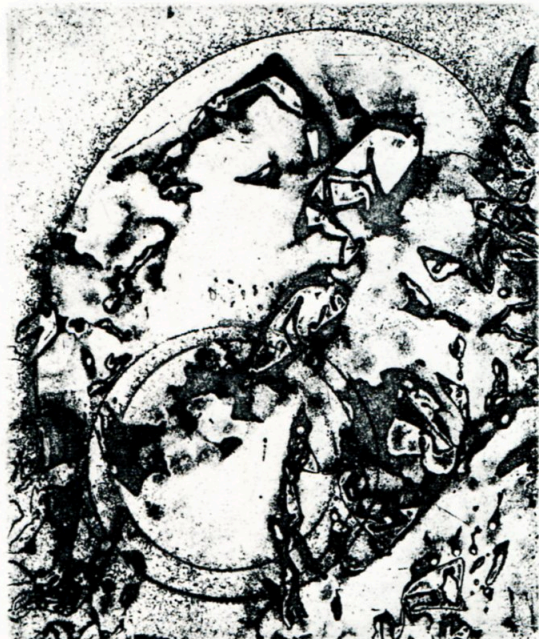
Águas-fortes,
Dimensões respectivas: 138 x 114 mm

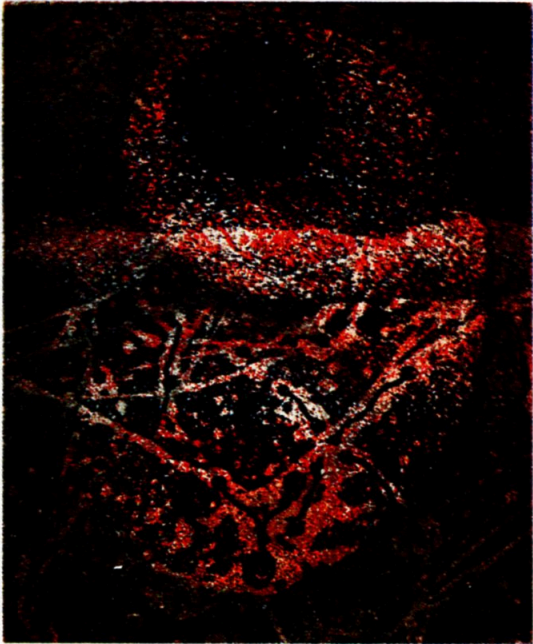
- 1a Preto (frontispício)
- 1b Azul claro (página 9)
- 1c Rosa (página 15)
- 1d Verde claro (página 19)
- II Preto, vermelho (página 25)
- III Preto, vermelho (página 37)
- IV Preto, azul (página 47)

Papel: Vélín BFK Rives
Tipografia: Georges Visat, Paris.

49.1
(1b, página 9)

49.2
(II, página 25)





50 **Homenagem a Rimbaud, 1960**

Por: Arthur Rimbaud visto
pelos pintores contemporâneos.

A expensas de um amator
(i.e. Matarasso, Nice, 1961)

Aquatinta
em azul-cinza e ocre

209 x 161 mm
Assinado em baixo à esquerda: p. de ensaio

em baixo à direita: max ernst.

Papel: Vélín d'Arches

Tipografia: Georges Visat, Paris

51 Para: **Hans Neuenfelds, Mundmündig**

Colônia, Verlage Galerie Der Spiegel, 1963

Aquatinta

em preto, amarelo e verde

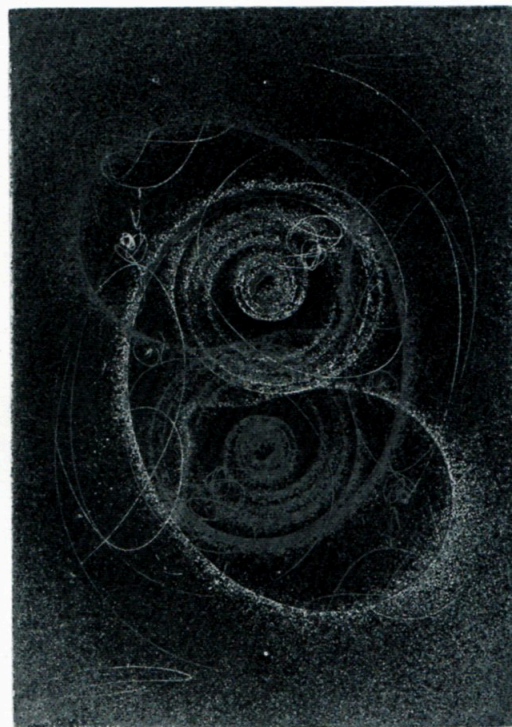
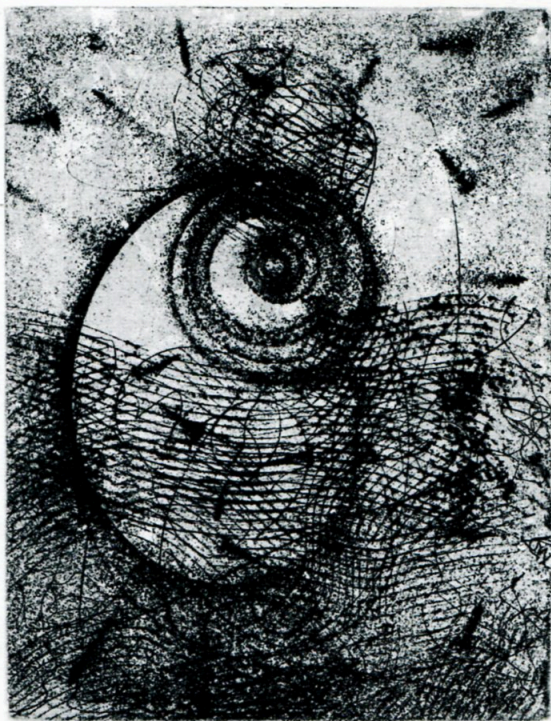
200 x 140 mm

Assinado em baixo à esquerda: 80/99

em baixo à direita: max ernst.

Papel: Vélín BFK Rives

Tipografia: Georges Visat, Paris



52 **Cosmos, 1963**

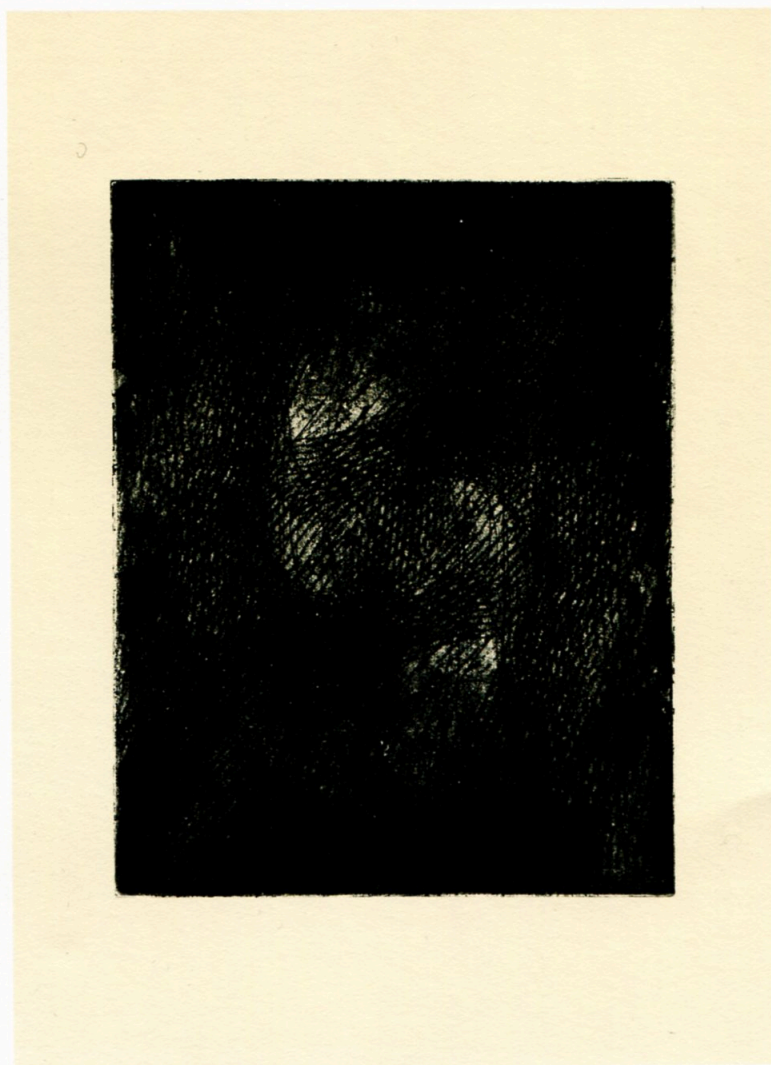
Água-forte
em azul e vermelho acastanhado
207 x 160 mm

Assinado em baixo à esquerda: e.a.
em baixo à direita: max ernst.

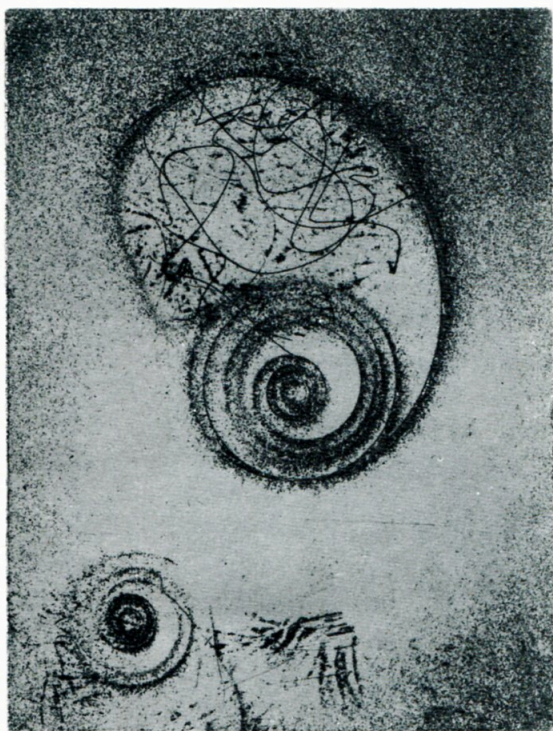
Papel: Vélin de Rives

Tipografia: Georges Visat, Paris

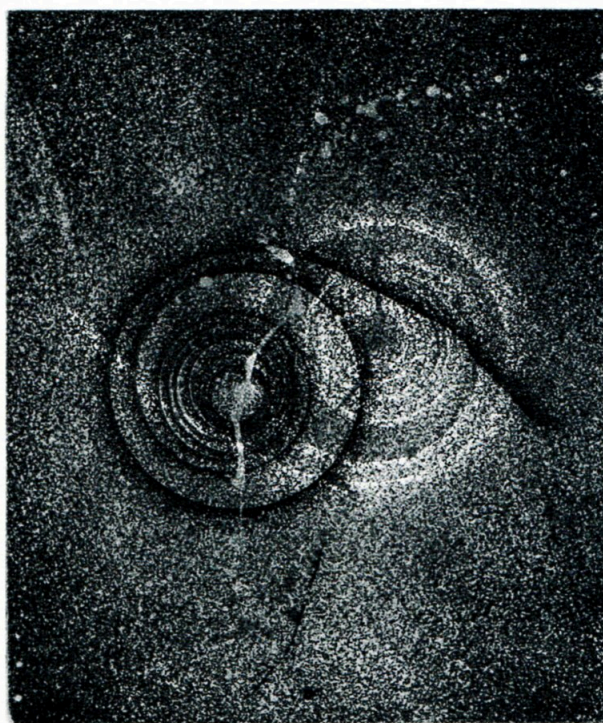
Tiragem: 59 exemplares (N.º el-59)
alguns exemplares e.a.



53 **Para documenta III, 1964**
Água-forte em aquatinta
em preto e ocre
209 x 158 mm
Assinado em baixo à esquerda: e.a.
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin d'Arches
Tipografia: Georges Visat, Paris
Tiragem: 75 exemplares (N.º 1-75)
25 exemplares (N.º e.a. 1 - e.a. 25)



54 **Sem título, 1964**
Água-forte em aquatinta
em preto, azul e castanho
208 x 172 mm
Assinado em baixo à esquerda: 32/70
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin d' Arches
Tipografia: Georges Visat, Paris



55 **Max Ernst**
(65) Maximiliana ou o Exercício
ilegal da Astronomia

Textos e águas-fortes de Max Ernst
a comentar e ilustrar os conceitos
de Ernst Guillaume Tempel revelados
por Iliazd, Paris.

O degrau Quarenta-e-um

(i.e. Iliazd) Paris

410 x 305 mm

120 páginas de folhas destacáveis

com 33 águas-fortes

e 14 folhas de textos.

Capa ilustrada e estojo.

Papel: Japão antigo

Tiragem: 65 exemplares (N.º 1-65)

10 exemplares (N.º I-X)

Os exemplares têm no frontispício
a assinatura de Iliazd e de Max Ernst.

Exemplar N.º 32

Página 130

55.1 Maximiliana
(Folha de Título)

55.2 Maximiliana
(Folha 4)

Página 131

55.3 Maximiliana
(Folha 5)

55.4 Maximiliana
(Folha 8)

Página 132/133

55.5 Maximiliana
(Folha 12)

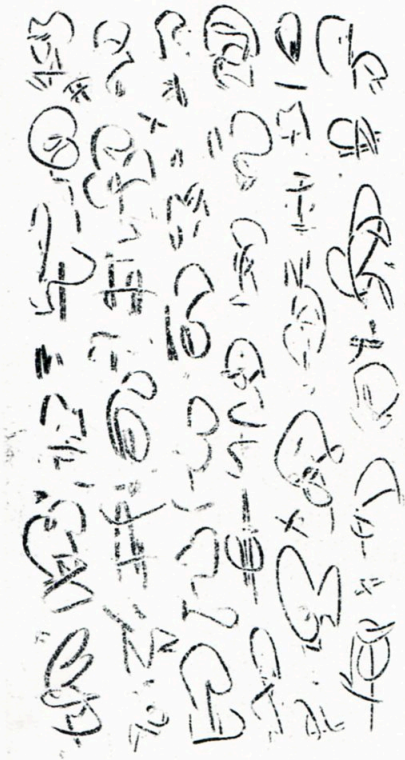
Águas-fortes:

- I Preto. 318 x 170 mm
(Frontispício)
- II Castanho. 318 x 170 mm
(Folha 3)
- III Preto, castanho. 318 x 170 mm
(Folha 4)
- IV Preto, castanho, azul, verde. 318 x 170 mm
(Folha 5)
- V Preto, ocre. 318 x 170 mm
(Folha 6)
- VI Castanho, verde. 318 x 170 mm
(Folha 7)
- VII Preto, azul. 318 x 170 mm
(Folha 8)
- VIII Castanho. 318 x 170 mm
(Folha 9)
- IX Preto, bege. 135 x 63 mm
(Folha 10, à esquerda)
- X Preto, verde. 145 x 63 mm
(Folha 10, à direita)
- XI Castanho. 227 x 507 mm
(Folha 11, dobrada ao meio)
- XII Preto, amarelo. 140 x 114 mm
(Folha 12, à esquerda)

- XIII Preto, violeta. 127 x 74 mm
(Folha 12, à direita)
- XIV Vermelho, castanho. 227 x 507 mm
(Folha 13, dobrada ao meio)
- XV Castanho-ruivo. 89 x 127 mm
(Folha 14, à esquerda)
- XVI Laranja. 74 x 136 mm
(Folha 14, à direita)
- XVII Azul, cinzento esverdeado. 227 x 507 mm
(Folha 15, dobrada ao meio)
- XVIII Castanho. 227 x 507 mm
(Folha 17, dobrada ao meio)
- XIX Preto, azul. 89 x 112 mm
(Folha 18, à esquerda)
- XX Preto. 74 x 136 mm
(Folha 18, à direita)
- XXI Castanho. 227 x 507 mm
(Folha 19, dobrada ao meio)
- XXII Azeitona. 318 x 64 mm
(Folha 20, à esquerda)
- XXIII Azeitona. 318 x 64 mm
(Folha 20, à direita)
- XXIV Preto, castanho. 227 x 507 mm
(Folha 21, dobrada ao meio)
- XXV Vermelho. 106 x 75 mm
(Folha 22, à esquerda)

- XXVI Azul. 140 x 114 mm
(Folha 22, à direita)
- XXVII Castanho. 318 x 170 mm
(Folha 23)
- XXVIII Preto, amarelo. 318 x 170 mm
(Folha 24)
- XXIX Verde escuro, verde claro. 318 x 170 mm
(Folha 25)
- XXX Castanho. 318 x 170 mm
(Folha 26)
- XXXI Azul-cinza, castanho. 318 x 170 mm
(Folha 27)
- XXXII Ocre. 318 x 170 mm
(Folha 28)
- XXXIII Castanho. 318 x 170 mm
(Folha 29)
- XXXIV Preto, vermelho, verde. 318 x 170 mm
(Resina)

Os N.ºs I, IV, VII, XXIX, XXXII
são águas-fortes com aquatinta
Os N.ºs VI, IX, X, XIII, XV, XIX, XX, XXV
são águas-fortes com aquatinta.
Papel: Japão antigo
Tipografia: Georges Visat, Paris



65

MAXIMILIANA
OU L'EXERCICE
ILLÉGAL DE L'
ASTRONOMIE

ÉCRITURES ET
EAUX FORTES DE

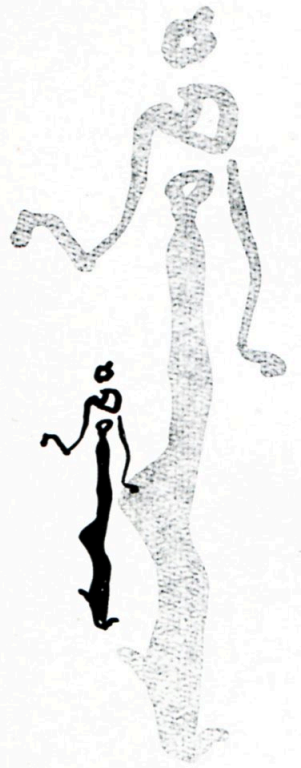
MAX ERNST

POUR
COMMENTER
ET ILLUSTRER
LES DONNÉES DE
ERNST GUILLAUME

TEMPEL
MISES EN
LUMIÈRE PAR

ILIAZO

LE DEGRÉ
QUARANTE ET UN



MAX
MARS
ONZE
HEURES
SUR
ANCIEN
DE

MILIANA
MARS
ONZE
HEURES
SUR
ANCIEN
DE

65

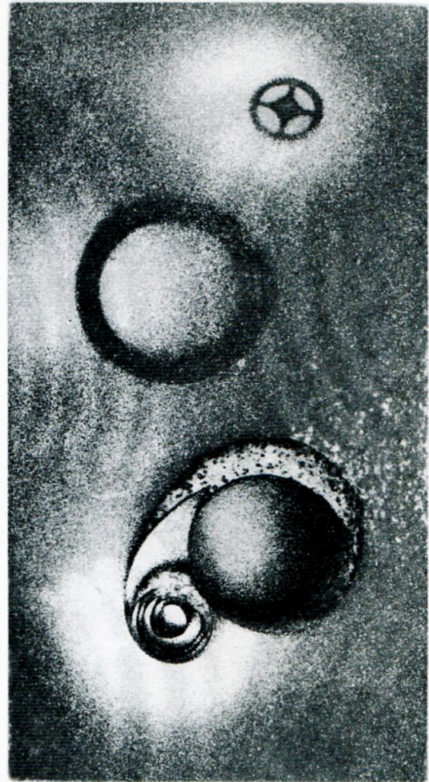
PLANÈTE
JUPITER
R
DÉCOUVERTE
FUT
VENDREDI
TERRASSE
DE
MARSEILLE

SITUÉE
ENTRE
HUIT
MARS
1861
L'OBSERVATOIRE
PAR



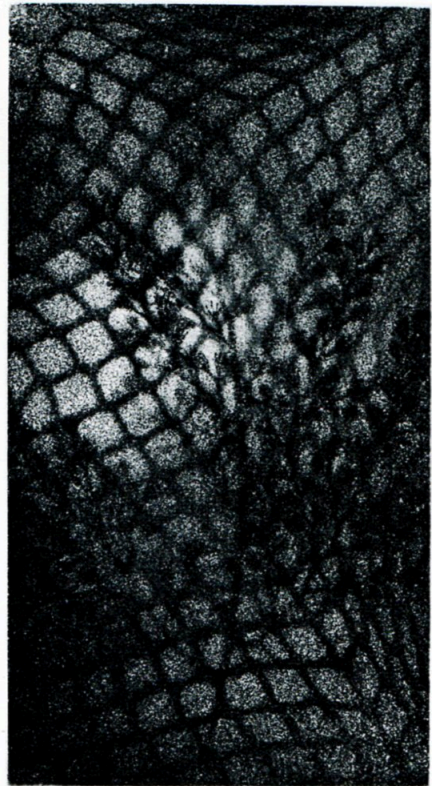
ERNST
GUILLAUME
LEBRECHT
TEMPEL

N
V I S I B L E
A L L E
P A R A I S S A I T
E L L E
F A M I L L E
L C E L L U
N U
D A N S
S A
E T R E
L A
P L U S



É
L O I G N É
D U
S
O L E I L

S O I X A N T E T O N Z E A N S P L U S
T A R D C E N O M T A N T D É C R I É
F U T R I S P A R L F E M M E D U N
A S T R O N O M E P O U R B A P T I S E R
L A P L A N È T E 2 I 7 D É C O U V E R T E
A L A I D E L A P H O T O G R A P H I E



P A R 8
S O N
R E M
P U A
T R
É I

ALLER GLOCKEN HELLES TÖNEN

RÜHRT MICH AN GAR WUNDERBAR

FÜHL EIN STILLES MÄCHTIGES SEHNEN

WEIL ALS KIND ICH GLÖCKNER WAR

JEDEN LICHTEN FRÜHEN MORGEN

STIEG ICH ZU DEM TURM HINAUF

TEM

Handwritten text in a dense, cursive script, likely a form of shorthand or a specific dialect, arranged in several lines.

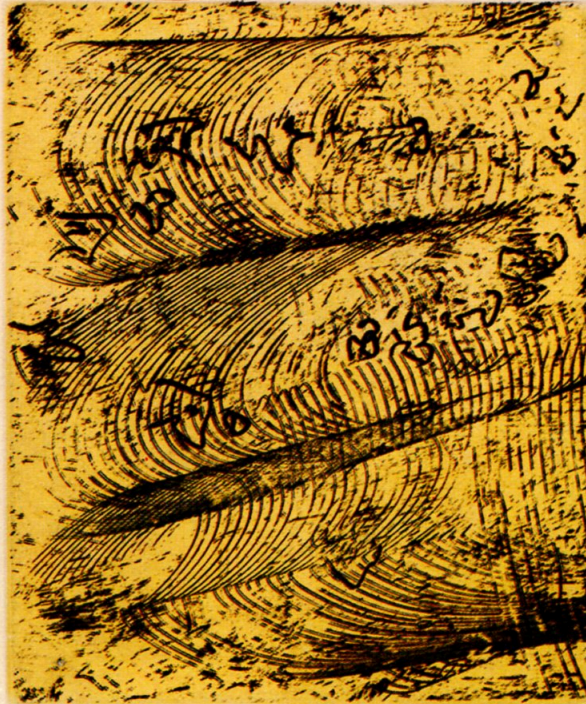
Handwritten text in a dense, cursive script, continuing the text from the top left.

Small handwritten mark or symbol.

Handwritten text in a dense, cursive script, arranged in several lines.

Small handwritten mark or symbol.

Handwritten text in a dense, cursive script, arranged in several lines.



Handwritten text in a dense, cursive script, arranged in several lines.

Handwritten text in a dense, cursive script, arranged in several lines.

Handwritten text in a dense, cursive script, arranged in several lines.

UND ZU NEUEN TAGESSORGEN WECKTE ICH MEIN DÖRFLEIN AUF

MITTAGS ABENDS GING ICH LÄUTEN KÜNDETE DEN FLEISSGEN AN

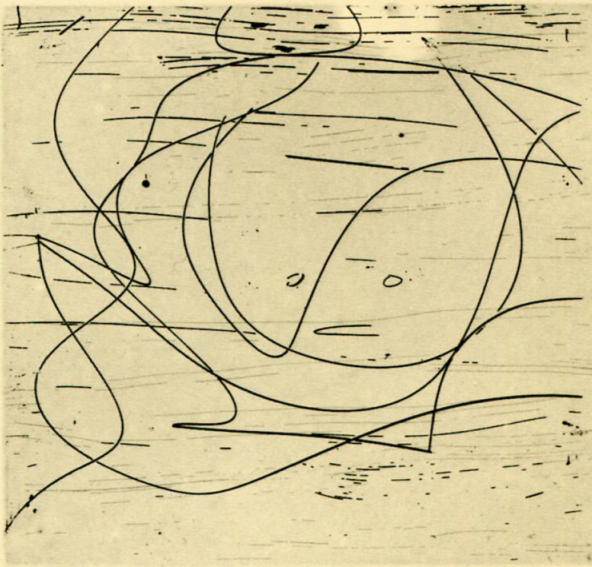
ALLES WAS SIE SCHAFFEND BAUTEN IST FÜR ALLE MITGETAN

PEL

Handwritten text in a dense, vertical column on the left side of the page, written in a cursive script.

Handwritten text in a dense, vertical column on the right side of the page, written in a cursive script.



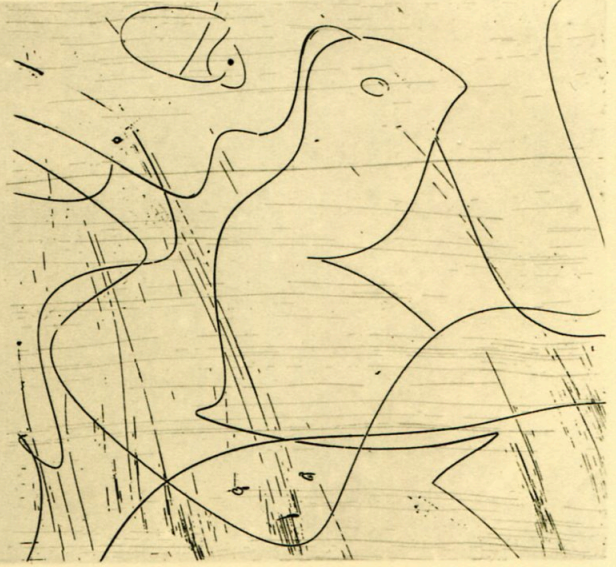


A 11H 30M USCIVANO QUA E LA
DEBOLI RAGGI BIANCHI E LA PARTE
DELL'AURORA INTORNO A CASSIOPEA
SI MOSTRAVA MENO ROSSA
E PIU' DIFFUSA

A 11H 45M LA LARGHEZZA
DELL'AURORA ERA GIA' DIMINUITA
E IL FORTE ROSSO

CHE FORMAVA NEI GEMINI UNA LINEA
QUASI VERTICALE
RETROCEDEVA POCO A POCO
VERSO IL NORD

A 11H 50M QUESTA LINEA ERA GIA'
FUORI DEI GEMINI
QUALCHE MINUTO DOPO ERA SOTTO
LA CAPRA OVE PER POCHI SECONDI



MANDO ALCUNI DEBOLI RAGGI ROSSI
VERSO LO ZENIT

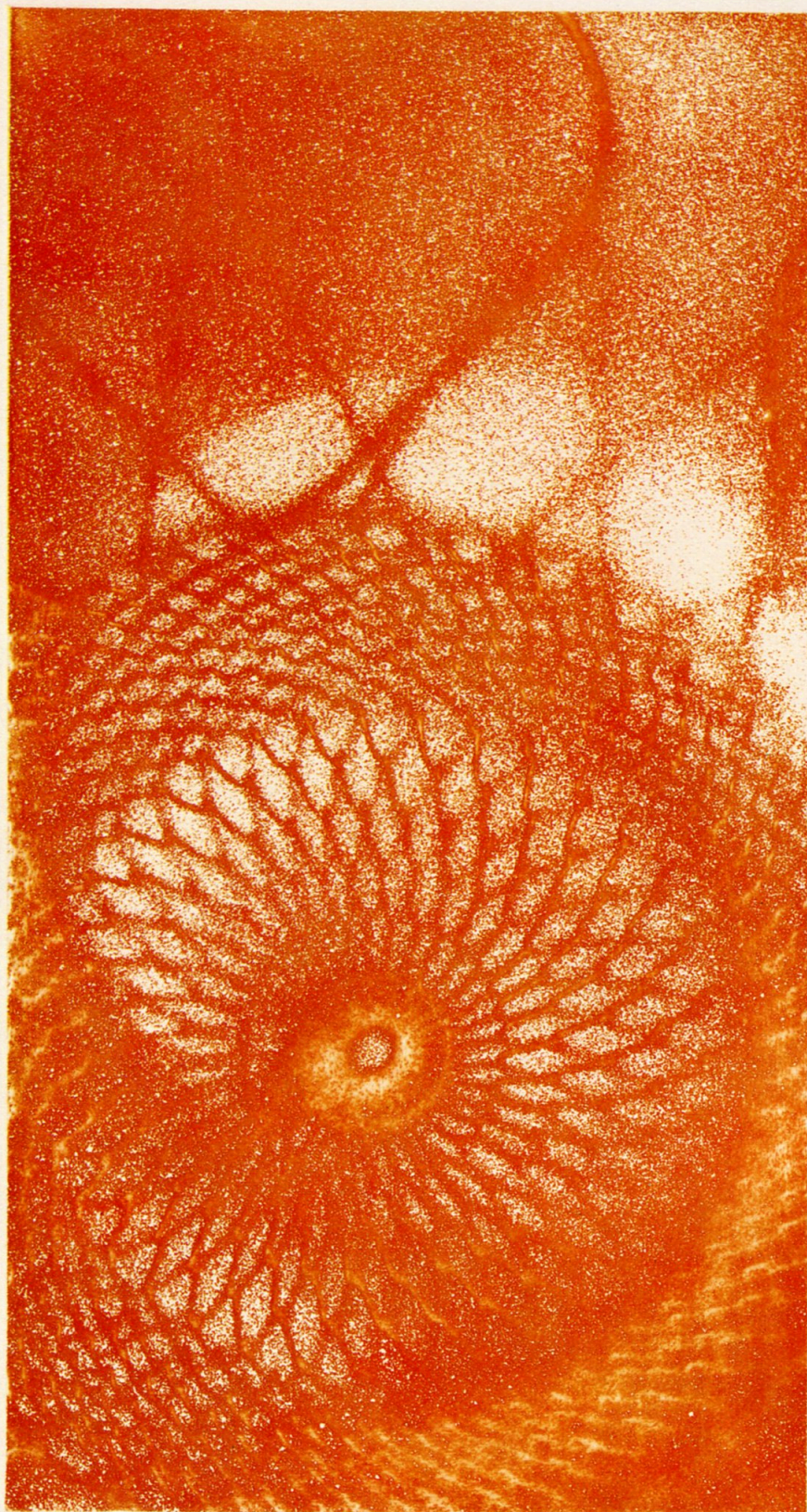
LA PARTE DESTRA DELL'AURORA BOREALE
NON MOSTRAVA NIENTE DI SINGOLARE
E PERDEVA LENTAMENTE IL SUO COLORE

ALCUNE STRISCE DI NUVOLI MONTAVANO
QUA E LA DALLA ZONA NUVOLOSA

APPOGGIATA SULL'ORIZZONTE E FACEVANO
MEGLIO SPICCARRE IL ROSSO DELL'AURORA

POCO DOPO LA LUNA SI LEVAVA
DALL'ALTRA PARTE DEL CIELO

CIRCONDATA DA NUVOLE
ED A MEZZANOTTE APPENA QUALCHE
TRACCIA DI LUCE ROSSA RIMANEVA
VISIBLE VERSO IL NORD



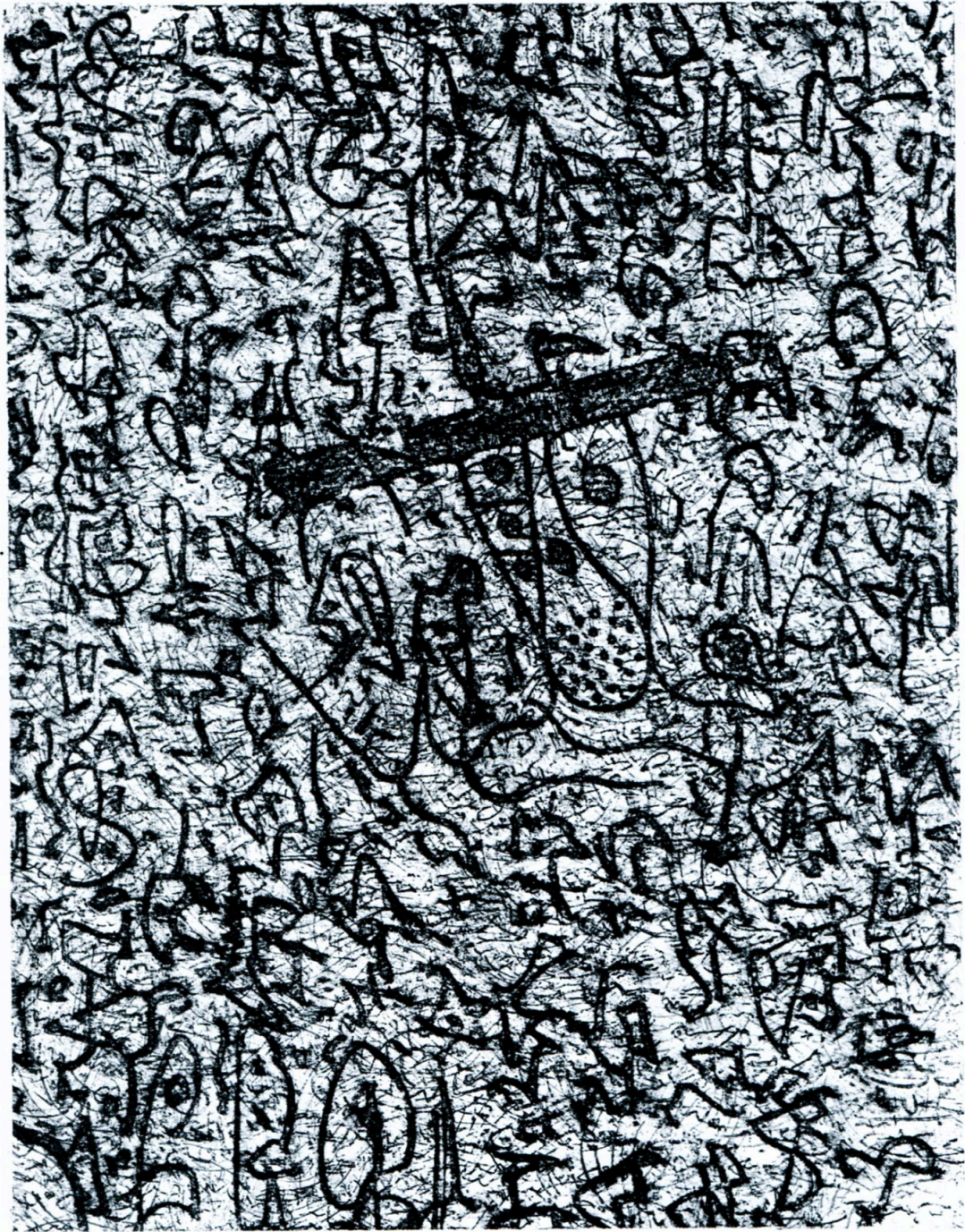
A I V T
E R A
N N O

A N
C O
R A

Litografia
em castanho escuro, castanho claro e amarelo
636 x 489 mm

Assinada em baixo à esquerda: H.C. XV/XVII
em baixo à direita: max ernst.

Papel: Japão nacarado
Tipografia: Pierre Chave, Vence



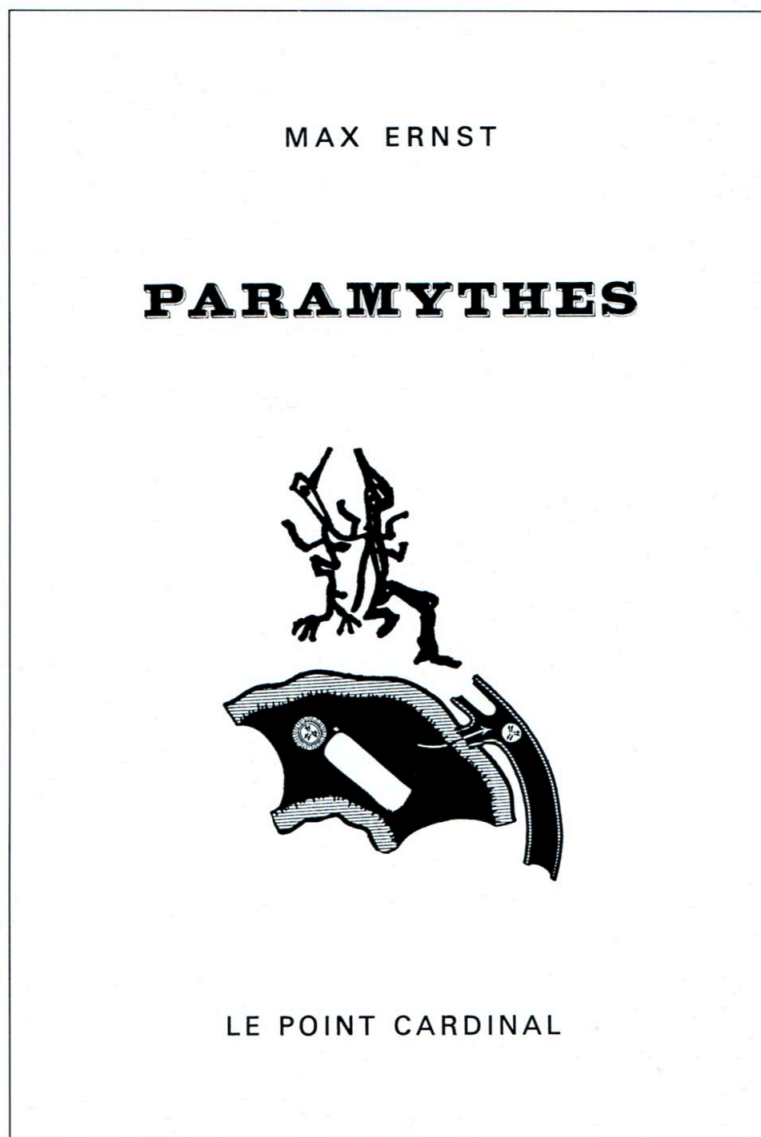
H.C. XV/XVII

57 **Max Ernst**
Paramythes
Tradução do alemão
por Robert Valançay
com a colaboração do autor.
Paris, Le Point Cardinal, 1967
312 x 213 mm
24 páginas com colagens.
Capa ilustrada.

Papel:
a Auvergne de Richard de Bas
b Vêlin
Tiragem:
a 60 exemplares (N.º 1-60)
com uma litografia
a cor assinada e numerada
de Max Ernst
Na resina, os exemplares
trazem o monograma de Jean-Hugues
b 940 exemplares (N.º 61-1000)
Exemplar N.º 58

Litografia a preto sobre fundo irizado
do laranja ao azul
360 x 210 mm
Assimada em baixo à esquerda: 58/60
em baixo à direita: max ernst.
Papel: China
Tipografia: Pierre Chave, Vence

57.1
Folha de rosto da capa





MAX ERNST

PARAMYTHES

traduit de l'allemand par
ROBERT VALANÇAY
avec le concours de l'auteur

LE POINT CARDINAL

58 Kurt Schwitters
August Bolte

Traduzido do alemão
por Robert Valançay.
Com uma fotografia da heroína
por Max Ernst.

Paris, Jean-Hugues, 1967
220 x 115 mm

68 páginas com uma litografia colada no interior.
Capa ilustrada.

Papel:
Vélin d'Arches

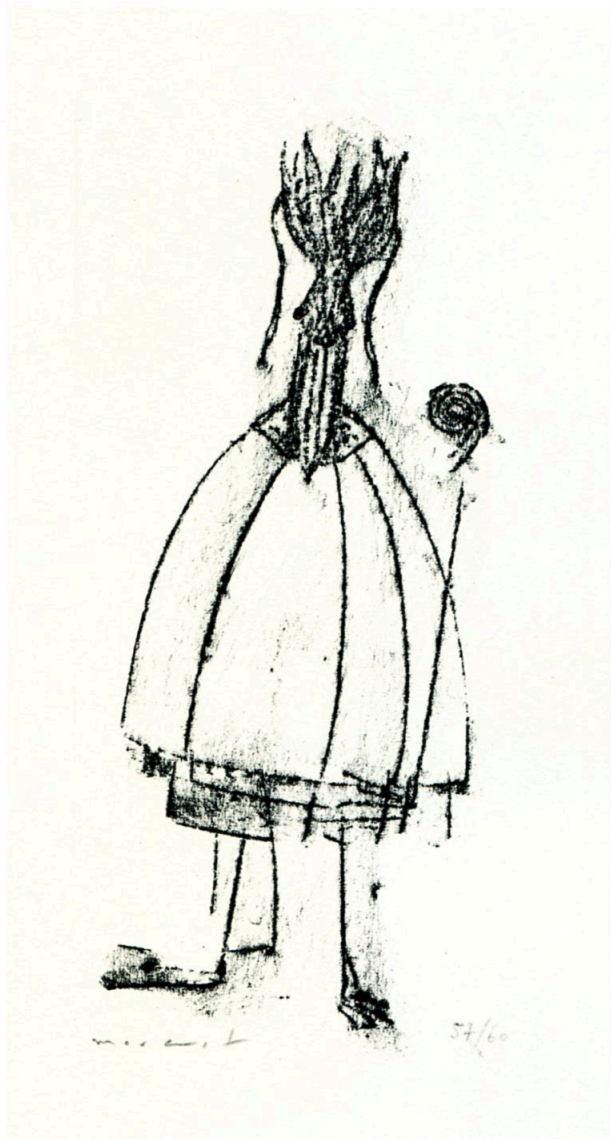
Tiragem:
60 exemplares (N.º 1-60)
Os exemplares 1-20
têm a mais duas litografias
a preto e azul,
numeradas e assinadas
Os exemplares 21-40
têm a mais uma variante
em azul, numerada e assinada.

Na resina, os exemplares
têm o monograma de Jean-Hugues
Exemplar N.º 57

Litografia em castanho ruivo
183 x 77 mm

Assinada em baixo à esquerda: max ernst
em baixo à direita: 57/60.

Papel: China
Tipografia: Pierre Chave, Vence



KURT SCHWITTERS

AUGUSTE BOLTE

traduit de l'allemand
par
ROBERT VALANÇAY

avec un portrait de l'héroïne
par
MAX ERNST

JEAN HUGUES
1 rue de Furstenberg
PARIS

59 **Max Ernst**
Lewis Carrolls Wunderhorn
Escolha dos textos
por Max Ernst e Werner Spies.
Litografias originais de Max Ernst.
Stuttgart, Manus Presse, 1970
335 x 253 mm
80 páginas
com litografias de Max Ernst.
Capa ilustrada no estojo.

Papel:
Velin d'Arches
Tiragem:
69 exemplares (N.º 1-69)
com uma separata numerada
e assinada das litografias
15 exemplares (N.º h.c. I - h.c. XV)
com uma separata numerada
e assinada das litografias
931 exemplares
Exemplar N.º 16/96

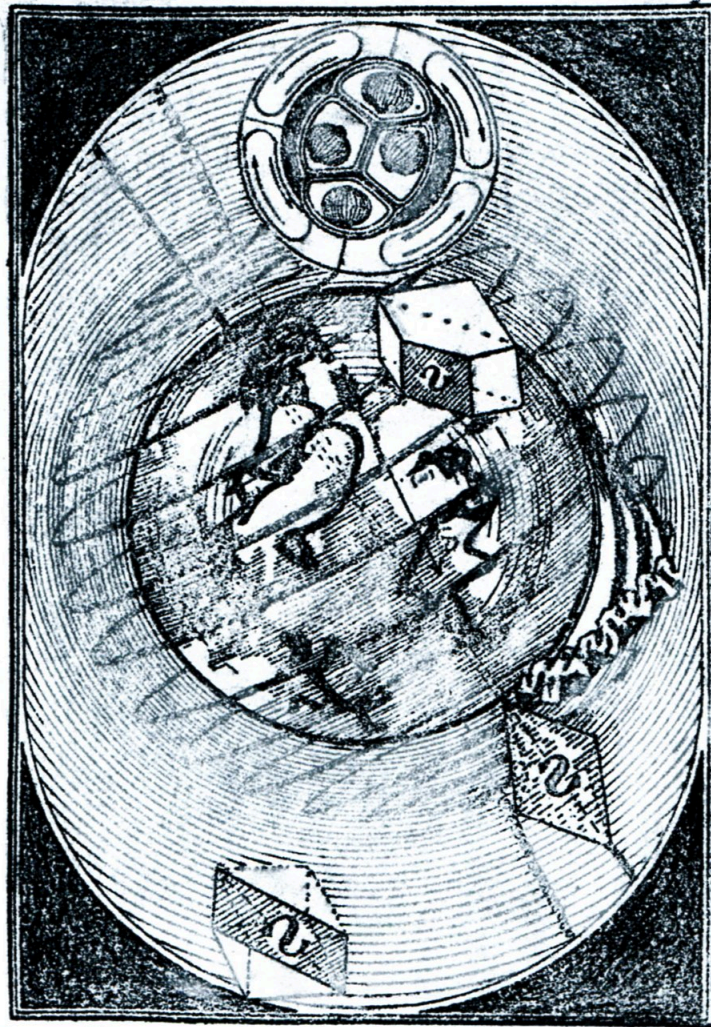
Litografias:

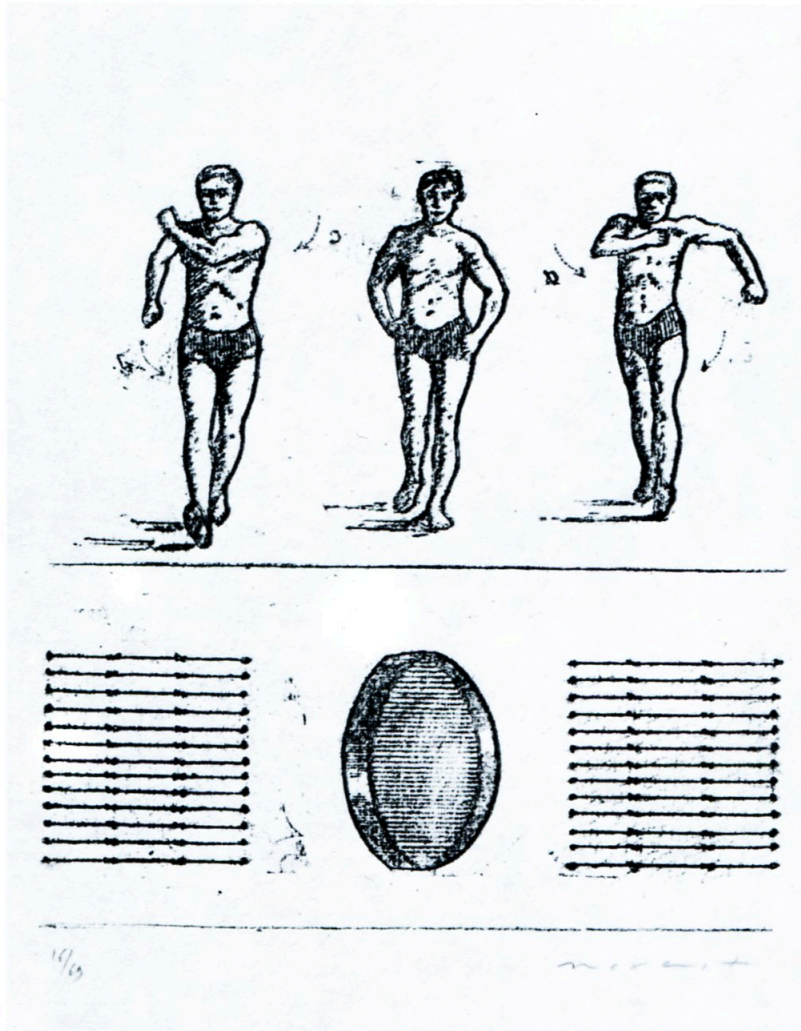
I Castanho, laranja, amarelo
300 x 215 mm (Frontispício)
II Azul
164 x 220 mm (Página 5)
III Azul, vermelho, amarelo
228 x 175 mm (Página 9)
IV Verde claro, azeitona
278 x 203 mm (Página 11)
V Verde
278 x 85 mm (Página 13)
VI Ocre, castanho, cinza-esverdeado
290 x 227 mm (Página 19)
VII Carmim, rosa
318 x 170 mm (Página 00)
VIII Castanho, cinzento-esverdeado
318 x 170 mm (Página 00)
IX Preto, azul
203 x 205 mm (Página 21)
X Violeta, turquesa
128 x 222 mm (Página 23)
XI Azul, amarelo
289 x 225 mm (Página 25)
XII Azul claro, azul escuro
257 x 238 mm (Página 27)

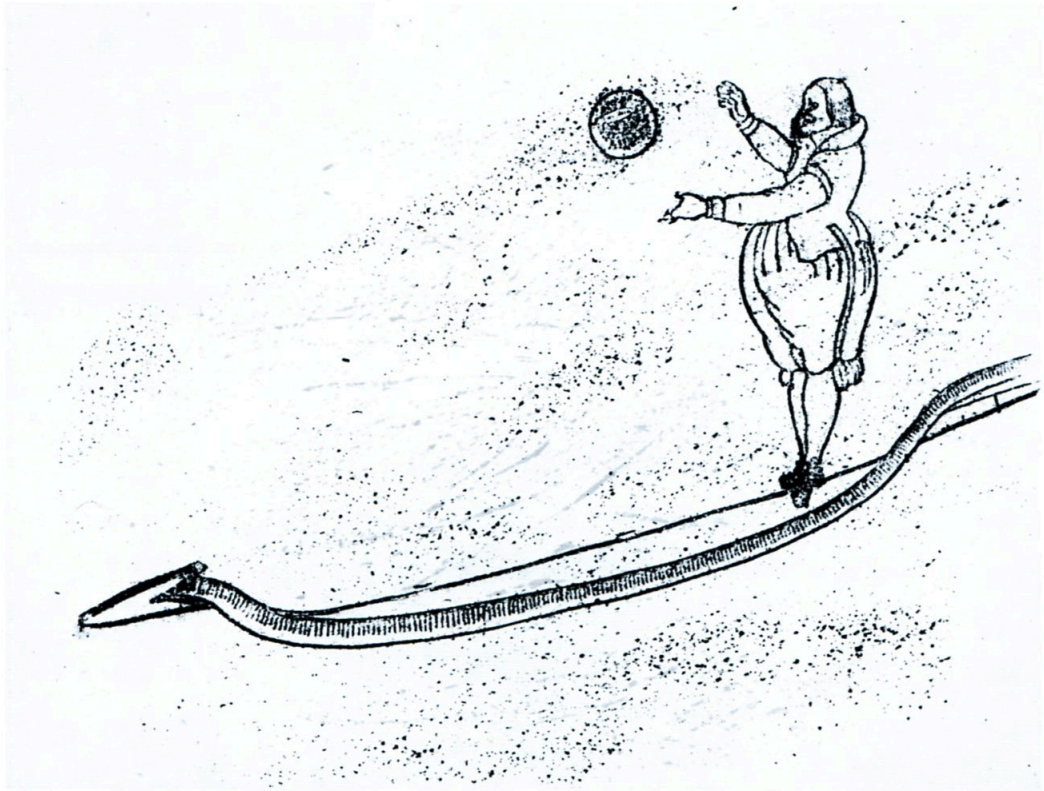
XIII Azul claro, azul escuro
282 x 254 mm (Página 29)
XIV Azul claro, azul escuro, vermelho
210 x 297 mm (Página 31)
XV Laranja
235 x 194 mm (Página 33)
XVI Azul claro, vermelho
128 x 236 mm (Página 35)
XVII Azul claro, azeitona
152 x 180 mm (Página 37)
XVIII Castanho
301 x 214 mm (Página 39)
XIX Cinzento azulado
107 x 148 mm (Página 41)
XX Azul claro, vermelho, azul
223 x 203 mm (Página 43)
XXI Ocre, castanho escuro
202 x 205 mm (Página 45)
XXII Ocre, azeitona, castanho
290 x 233 mm (Página 47)
XXIII Cinzento-esverdeado, azeitona
280 x 180 mm (Página 49)
XXIV Azul claro
307 x 222 mm (Página 51)
XXV Preto, cinzento
140 x 233 mm (Página 53)

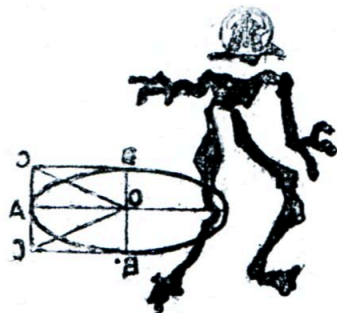
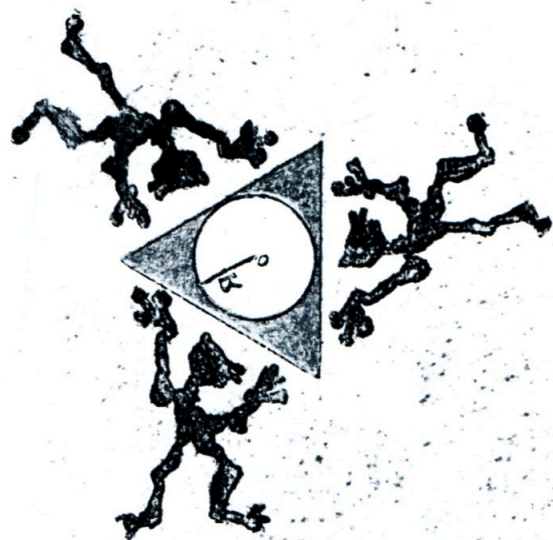
XXVI Castanho escuro, ocre
200 x 210 mm (Página 57)
XXVII Violeta, azul marinho
230 x 103 mm (Página 59)
XXVIII Violeta, verde escuro
237 x 190 mm (Página 63)
XXIX Ocre, castanho
242 x 200 mm (Página 65)
XXX Castanho, turquesa
170 x 220 mm (Página 67)
XXXI Azul, castanho, verde
285 x 190 mm (Página 69)
XXXII Azul claro, ocre
190 x 200 mm (Página 71)
XXXIII Cinzento escuro, cinzento claro
300 x 225 mm (Página 73)
XXXIV Castanho, ocre
185 x 123 mm (Página 75)
XXXV Verde
160 x 251 mm (Página 77)
XXXVI Vermelho escuro, vermelho claro
130 x 166 mm (Página 79)

Assinados respectivamente em baixo
à esquerda: 16/69
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Japão
Tipografia: Pierre Chave, Vence



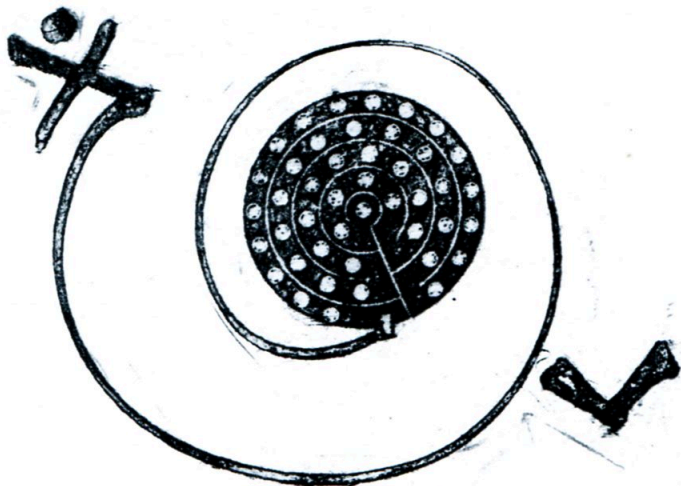






1/5

next



1/5

next

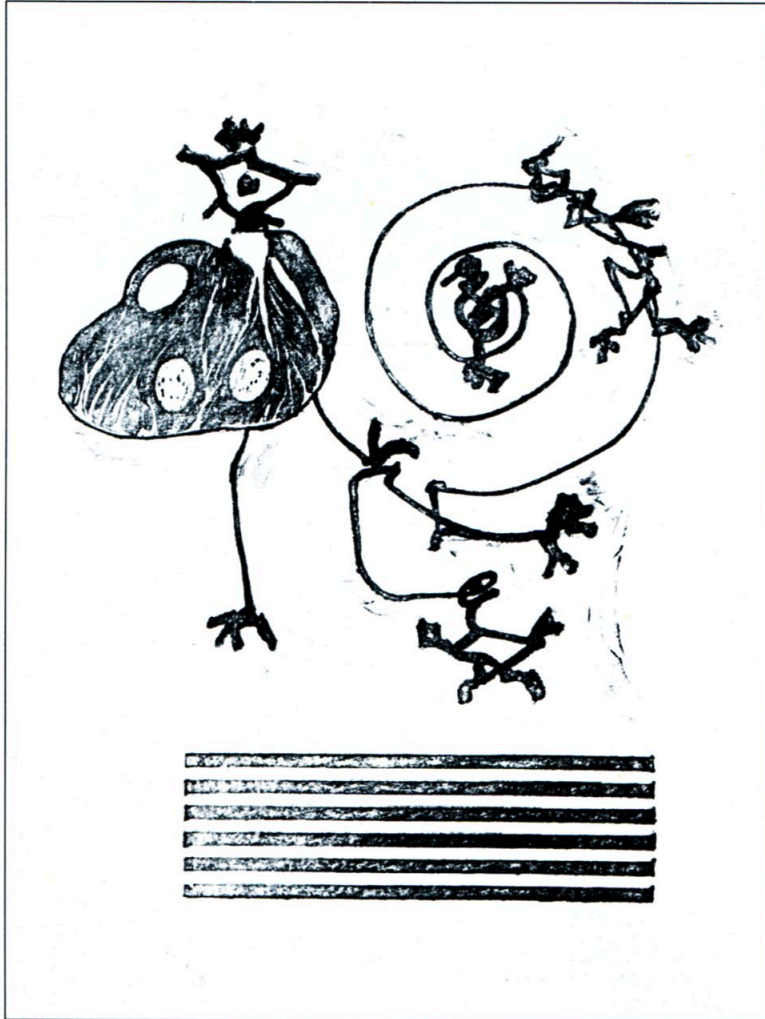
59.4 Lewis Carrolls Wunderhorn
(Página 57)

59.7 Lewis Carrolls Wunderhorn
(Página 65)

59.5 Lewis Carrolls Wunderhorn
(Página 59)

59.6 Lewis Carrolls Wunderhorn
(Página 63)

59.8 Lewis Carrolls Wunderhorn
(Página 67)



Música de Claude Terrasse.
Litografias de Max Ernst.
Paris, Alexandre Iolas, 1971
688 x 517 mm
9 litografias de Max Ernst.
Cartão ilustrado dentro de estojo.
Papel: Vélin d'Arches
Tiragem: 99 exemplares (N.º 1-99)
Exemplar N.º 34



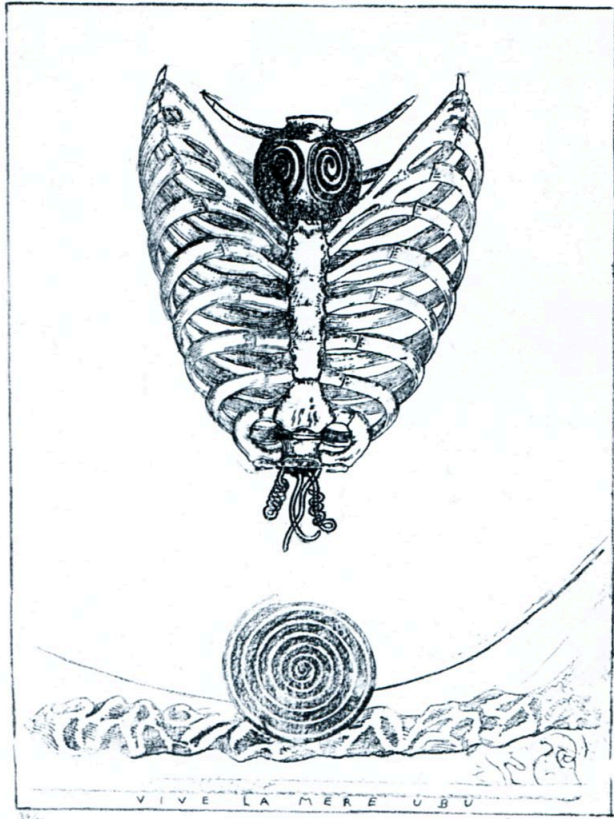
Litografias:

I Azul cobalto, azul claro. 312 x 316 mm
(Frontispício)
II Cinzento. 413 x 315 mm
Título:
TROIS HOMMES LIBRES TROIS
III Azul, turquesa. 407 x 370 mm
Título:
— CORNEGIDOVILLE CORNE AU. CUL —
IV Cinzento. 416 x 313 mm
Título:
VIVE LA MERE UBU

V Preto, violeta, vermelho. 383 x 558 mm
Título:
UN MAGISTRAT ET TROIS
ESCLAVES LIBRES
VI Castanho, azeitona. 415 x 280 mm
Título:
QUE VOUS ÊTES LAIDE CE SOIR
LA MERE UBU/EST-CE PAR CE
QUE NOUA AVONS DU MONDE
zul, cinzento. 411 x 320 mm
Título:
INVITATION DU BAPTEME D'UNE
GIDOUILLE

VIII Violeta, vermelho. 418 x 317 mm
Título:
VA-T-EN MAUDIT-OURS
TU RESSEMBLE A BORDURE
IX Castanho. 355 x 210 mm
(Página de resina)

Assinada em baixo à esquerda: 34/99
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Vélin d'Arches
Tipografia: Pierre Chave, Vence



61 **Werner Heisenberg**
Die Bedeutung des Schönen in der
exakten Naturwissenschaft
O significado da beleza na exacta
ciência natural

Com três litografias originais
a cores de Max Ernst.
Stuttgart, Belser-Presse, 1971
40 x 30 cm, 84 páginas
Encadernação de tela.

Papel: Vélín d'Arches

Tiragem: 185 exemplares (N.º 1-85)
20 exemplares (N.º I-XX)
Os exemplares estão assinados
na resina
por Max Ernst

Exemplar N.º 89

Litografias:

- I Castanho, vermelho, ocre
300 x 227 mm (conforme a página 16)
- II Azul, verde
303 x 230 mm (conforme página 40)
- III Preto, vermelho
301 x 230 mm (conforme página 64)

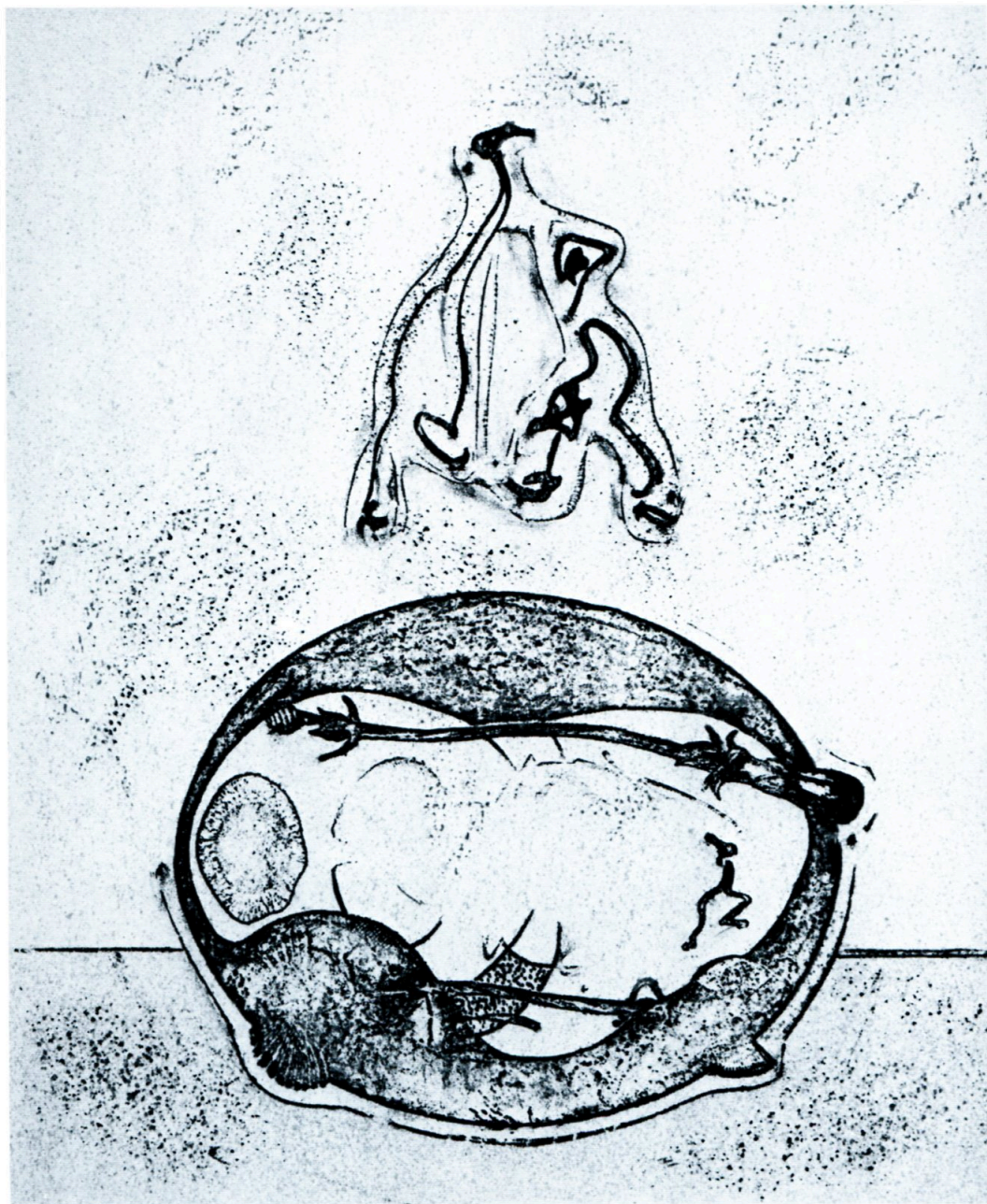
Papel: Vélín d'Arches
Tipografia: Pierre Chave, Vence

61.1
(Folha I, conforme página 16)



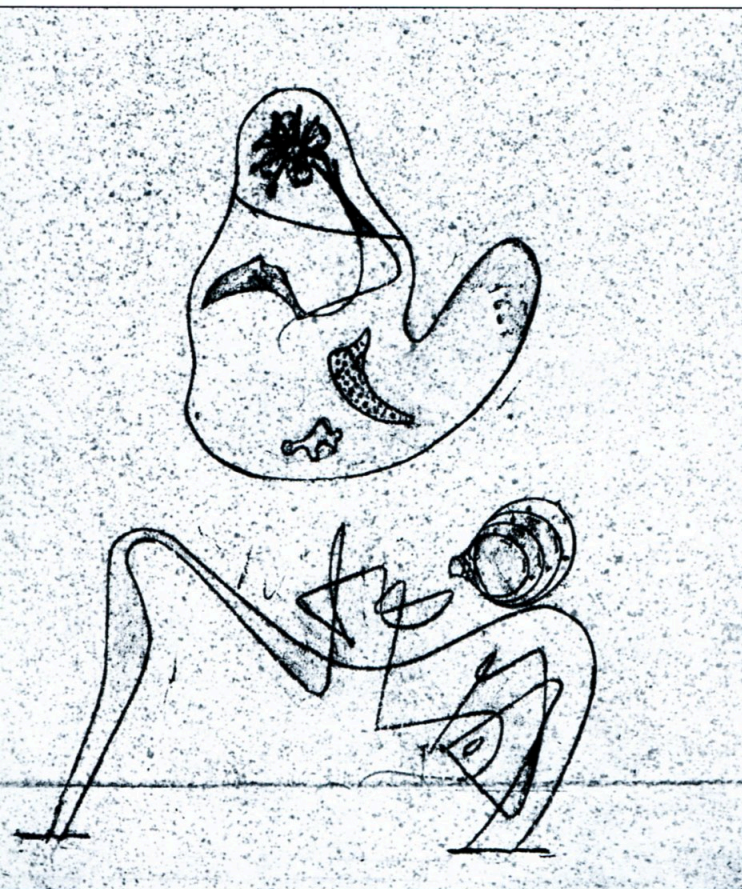
62 **Depois de mim o Século XX**
Para homenagem a Max Ernst.
(Número especial).
Paris, XXème siècle, 1971
Litografia
em azul escuro, azul claro e vermelho
291 x 250 mm

Papel: Vélin d'Arches
Tipografia: Pierre Chave, Vence
Tiragem: 3000 exemplares
(No número especial da revista)



63 **Werner Spies**
**Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin/
Max Ernst 1950-1970**
Colônia, Editions M. DuMont Schauberg, 1971
290 x 248 mm
152 páginas com uma litografia a cor
como frontispício da edição
tirada separadamente.

Tiragem:
a 60 exemplares (N.º 1-60)
com a litografia assinada e numerada
a grande espaço no cartão separado
b 150 exemplares (N.º 61-210)
com a litografia como frontispício
Exemplar N.º 155/210
Litografia a azul, vermelho e amarelo
290 x 248 mm
Papel: Vélín d'Arches
Tipografia: Pierre Chave, Vence



Werner Spies

*Die Rückkehr
der Schönen Gärtnerin*

**Max Ernst
1950-1970**



64 Kleist, Brentano, Arnim,
Caspar David Friederich
«Sealandschft mit Kapuziner/
Paisagem marinha com capuchinho

Ilustrado e traduzido para francês
por Max Ernst.
Zurique, Editions Hans Bolliger, 1972
335 x 260 mm
36 páginas com uma litografia
e 6 colagens.

Os livros com a numeração impar dão primeiramente
a tradução de Max Ernst
depois o texto original.

Nos livros com a numeração par,
procedeu-se de forma inversa.

Papel: Vélín de Rives

Tiragem:

107 exemplares

(N.º 1-77 e h.c. I - h.c. XXX)

com uma variante assinada e numerada
da litografia

Os exemplares h.c. I - h.c. III

têm a mais cada uma deles

as seis colagens originais

que foram reproduzidas no livro

500 exemplares (N.º 78-577)

Exemplar N.º 62

Litografias:

- I Azul. 247 x 185 mm
Assinado em baixo à esquerda: 62/77
em baixo à direita: max ernst
- II Cinzento, azul claro. 247 x 185 mm
Assinado em baixo à esquerda: 62/77
em baixo à direita: max ernst

Nos exemplares 1-77

e h.c. 1-h.c. XXX

I Serve de frontispício

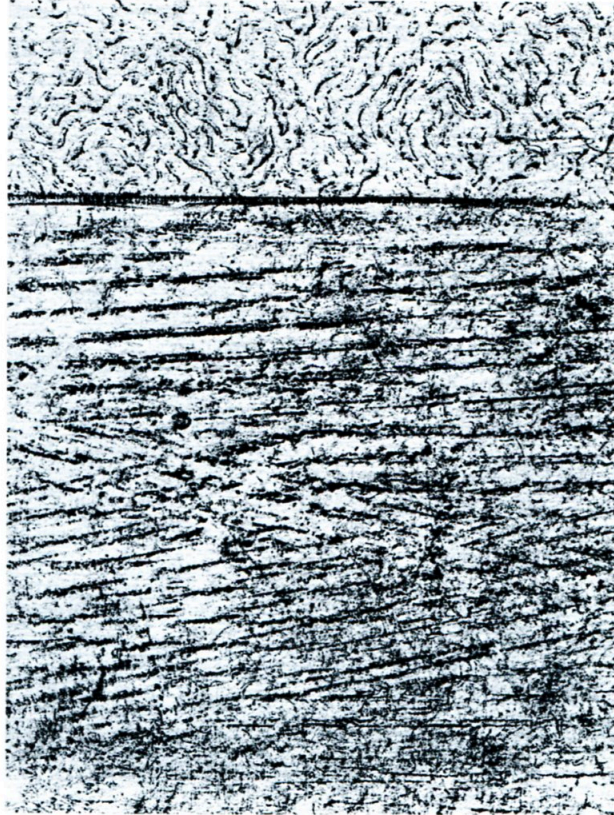
II Está na página 22

Nos exemplares 78-577

II Serve de frontispício.

Papel: Vélín de Rives

Tipografia: Pierre Chave, Vence



65 **Max Ernst**
24 «Frottages»

Com texto de Jean Tardieu
Desenhos plissados, Zurique.
Editions Hans Bolliger, 1973
265 x 185 mm
64 páginas com duas litografias
como duplo frontispício
e 24 reproduções
de «frottages» realizadas em 1969
tiradas de um caderno de esboços.

Papel:

- a Japão
- b Vélín de Rives

Tiragem:

- a 12 exemplares
(N.º 1-7 e h.c. I/XXX - h.c. V/XXX)
cada um acompanhado
de uma prova assinada
e numerada a preto
- b 20 exemplares (N.º 8-27)
75 exemplares
(N.º 28-77 h.c. VI/XXX-XXX/XXX)
500 exemplares (N.º 78-577)
Exemplar N.º 65

Litografias:

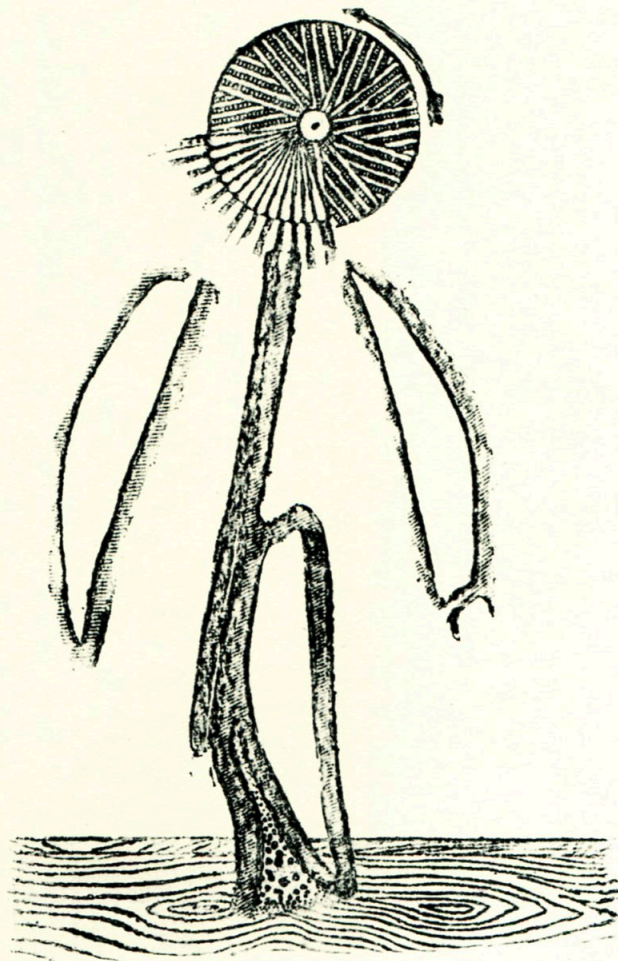
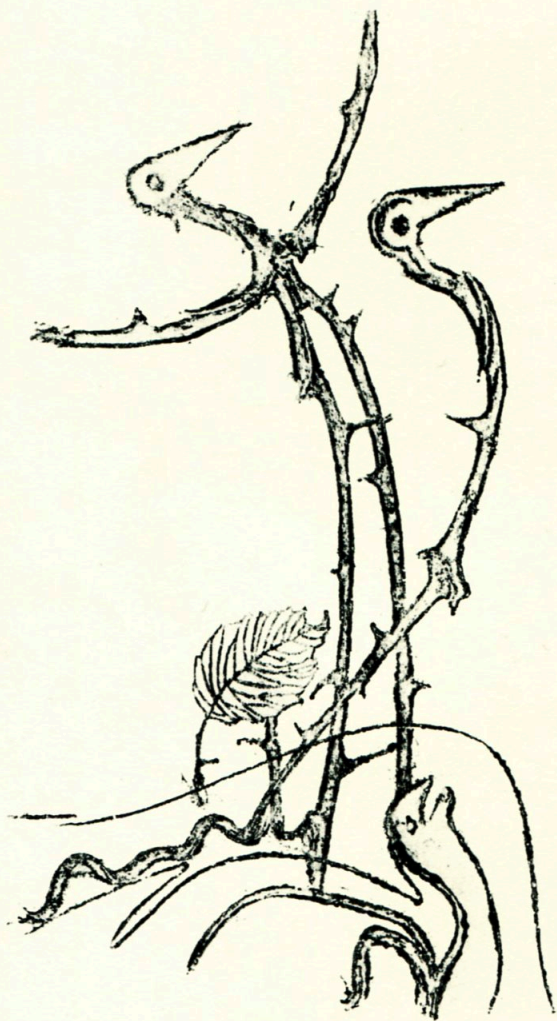
A azul sobre uma folha dobrada:

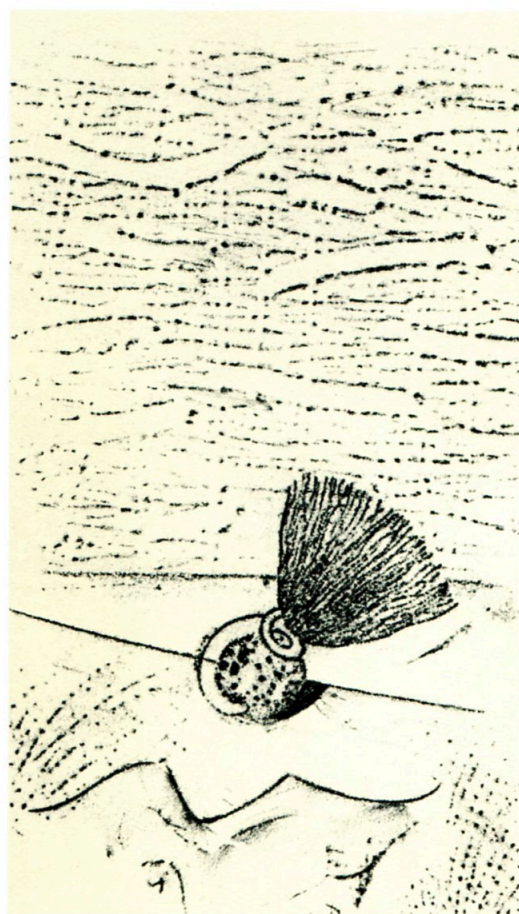
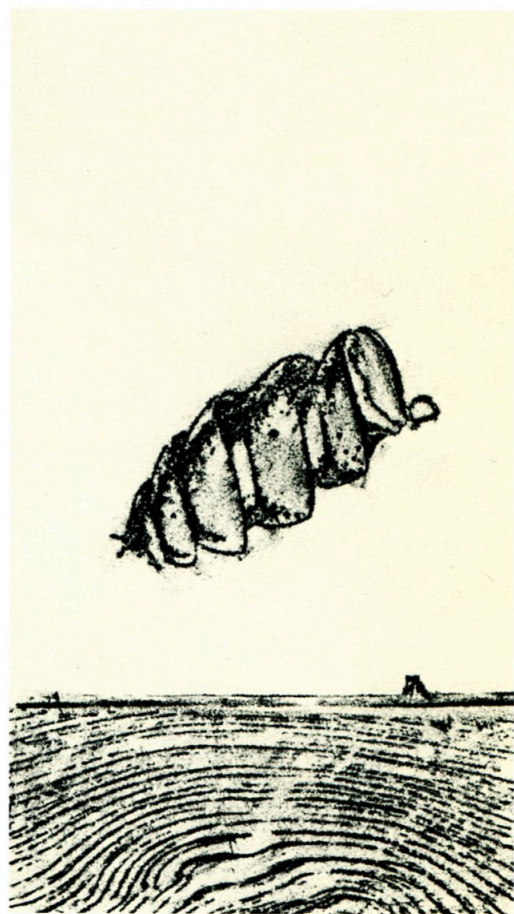
- I Roseira milenária
174 x 95 mm
- II Anão com camisa curta
163 x 106 mm

Assinado em baixo à esquerda: 65/77
em baixo à direita: max ernst.

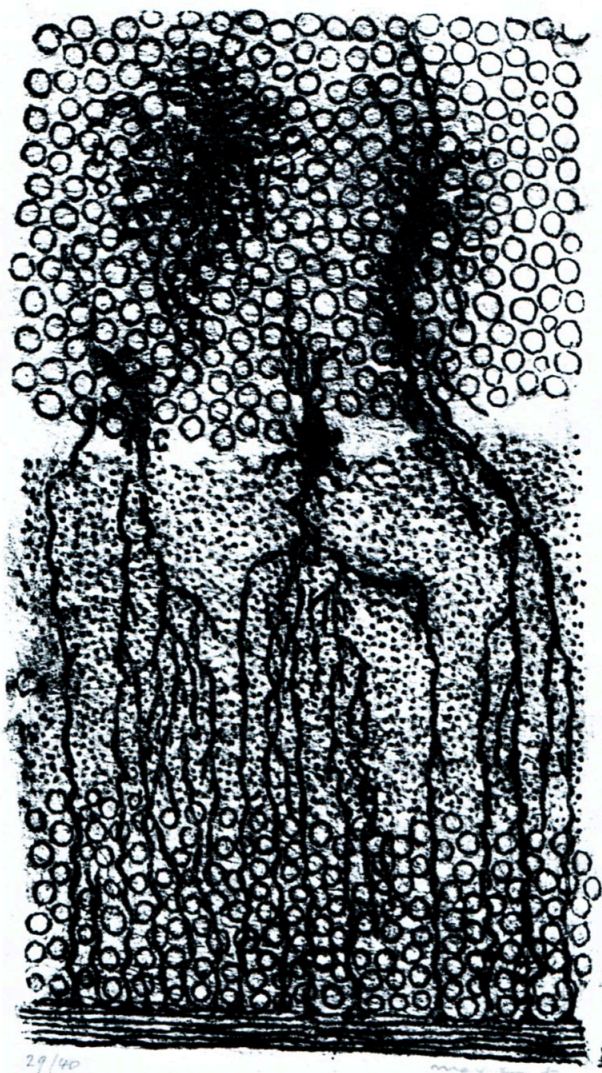
Papel: Vélín de Rives

Tipografia: J. E. Wolfensberger, Zurique





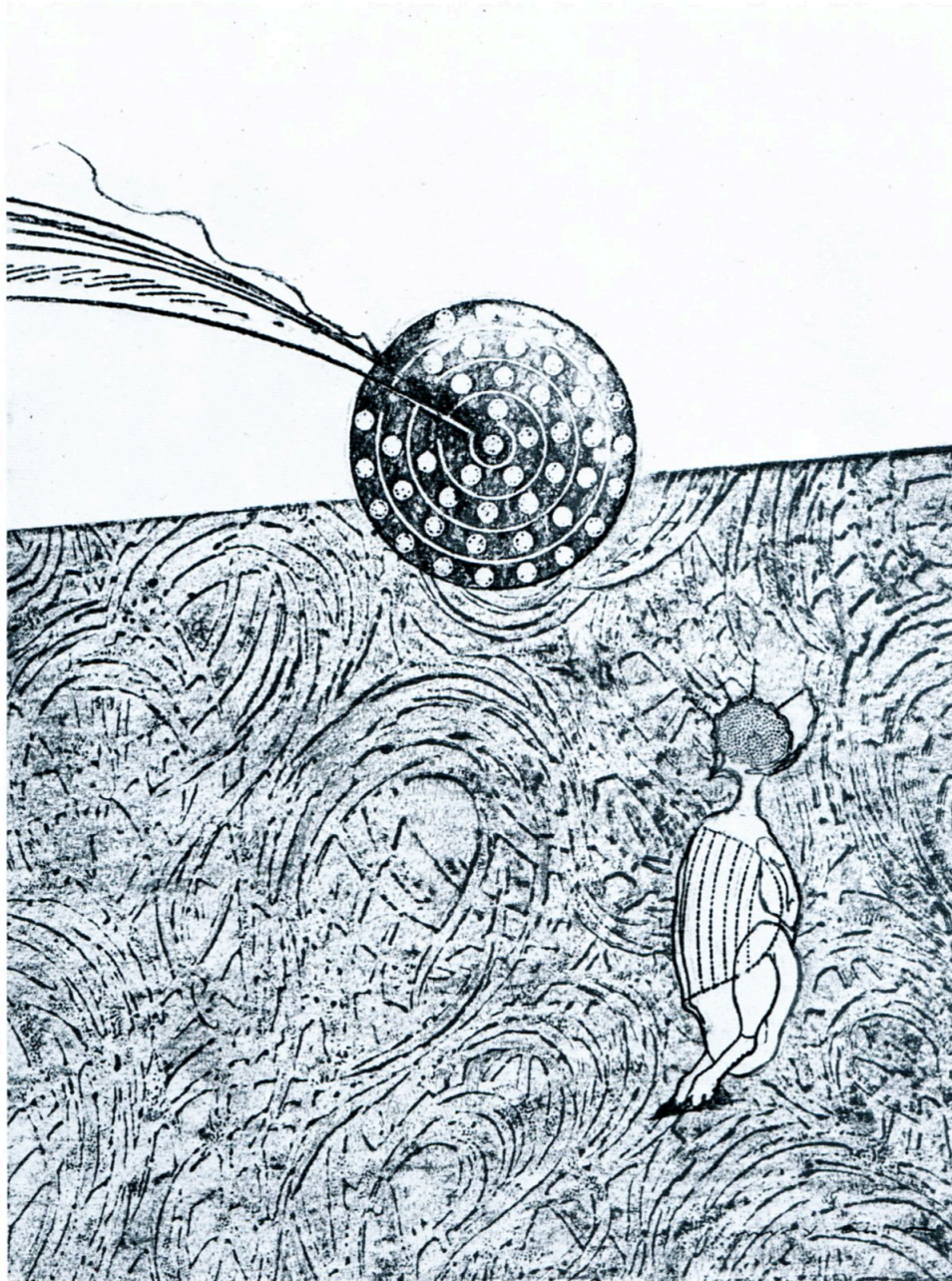
66 Sem título, 1973
Litografia a preto
277 x 158 mm
Assinada à esquerda: 29/40
em baixo à direita: max ernst.
Papel: Japão nacarado
Tipografia: J. E. Wolfensberger, Zurique



67 **Werner Spies**
Max Ernst – Colagem, Inventar
und Widerspruch
Editions DuMont Schauberg, Colônia, 1974
325 x 240 mm
498 pânias com uma litografia
a cor para o frontispício
e 50 colagens realizadas especialmente
para esta obra.
Encadernação mesclada
com capa ilustrada.

Tiragem:
2000 exemplares
30 exemplares (N.º I-XXX)
com uma variante suplementar
em azul claro, azul escuro e vermelho
170 exemplares com uma variante
em azul claro, azul escuro e vermelho.

Litografia:
(A metade direita da litografia
Spies/Leppien 251)
a azul claro, azul escuro, vermelho e verde
325 x 240 mm
Assinada em baixo à direita na pedra:
max ernst.
Papel: Vélín d'Arches
Tipografia: Pierre Chave, Vence



68 Peter Schamoni

Max Ernst Maximiliana

O exercício ilegal da Astronomia.
The illegal practice of astronomy.
Homenagem a Dorothea Tanning.
Munique, Bruckmann, 1974
240 x 230 mm

88 páginas com uma litografia
apenas a título de frontispício.
Encadernação em tela
com capa ilustrada.

Papel: Papel «couché»

Tiragem: 69 exemplares (N.º 1-69)

33 exemplares (N.º e.a. 1 - e.a. 33)
com uma variante em cinco cores

Litografia:

A preto, azul claro, azul marinho,
azeitona, cinzento, prateado e verde claro
201 x 180 mm

Assinada em baixo à direita: 42/69
em baixo à direita: max ernst.

Papel: Vélín d'Arches

Tipografia: Pierre Chave, Vence



42/69

max ernst

- A Escolha dos estudos e textos sobre Max Ernst e a sua obra**
- 1 ARAGON, Louis
La Peinture au défi
Paris 1930 (Exposição Goemans)
 - 2 BARR, Alfred H. (Edit)
Fantastic Art Dada, Surrealism
New York 1936
 - 3 BRETON, André
Les Pas Perdus
Paris 1924
 - 4 BRETON, André
Le Surrealisme et la Peinture
Paris 1928
 - 5 DIEHL, Gaston
Max Ernst
Paris 1973
 - 6 ERNST, Max
Oeuvres de 1919-1936
Cahiers d'Ar (Número especial)
Paris 1937
 - 7 ERNST, Max
Through the Eyes of Poets
(Número especial da revista «View»)
New York 1942
 - 8 ERNST, Max
Beyond Painting and other Writings
by the Artist and his Friends
The Documents of Modern Art,
Director Robert Motherwell
New York 1948
 - 9 ERNST, Max
Propos et Présence
Paris 1960
(Com um prefácio de Georges Bataille)
 - 10 ERNST, Max
Escrituras, com cento vinte ilustrações
extraídas da obra do artista
Paris 1970
 - 11 FISCHER, Lothar
Max Ernst Selbstzeugnissen und Bilddokumenten
Reinbek/Hamburgo 1969
 - 12 GATT, Giuseppe
Max Ernst
(I Maestri del Novecento
Florença 1969
 - 13 GLOZER, Laszlo
Picasso und der Surrealismus
Colónia 1974
 - 14 HENRY, Maurice
Antologia grafica del Surrealismo
Milão 1972
 - 15 Homenagem a Max Ernst
Número especial da revista «XXe Siècle»
Paris 1971
 - 16 JANIS, Harriet und BLESCH, Rudi
Colagem: personalidades, conceitos, técnicas
Filadélfia, New York 1967
 - 17 JEAN, Marcel
Histoire de la Peinture surréaliste
Paris 1969
 - 18 LEPIPIEN, Helmut R.
Max Ernst, Der grobe Wald
Reclam Werkmonographie Nr 121
Estugarda 1967
 - 19 METKEN, Gunter
Paramythen
Max Ernst Haus in Saint-Martin d'Ardèche
Pantheon, Année XXXII
No. III, 1974
 - 20 METKEN, Gunter
Europa nach dem Regen
Max Ernsts Delkalkomanien und die Tropfstein-
höhlen in Südfrankreich
Städel Jahrbuch, Nov. série, vol. 5, 1975
 - 21 MOTHERWELL, Robert
The Dada Painters and Poets: An Anthology
New York 1951
 - 22 PENROSE, Roland
Max Ernst's Celebes
University of New Castle upon Tyne 1972
 - 23 PETROVA, Eva
Max Ernst
Praga 1965
 - 24 RUBIN, William S.
Dada and Surrealist Art
New York 1968
 - 25 RUSSEL, John
Max Ernst, Leben und Werk
Colónia 1966
 - 26 SALA, Carlo
Max Ernst et la démarche onorique
Paris 1970
 - 27 SANOUILLET, Michel
Dada à Paris
Paris 1965
 - 28 SCHAMONI, Peter
Max Ernst Maximiliana
Munique 1974
 - 29 SCHNEEDE, Uwe M.
Max Ernst
Hatje Bild-Monographie, Estugarda 1972

- 30 SCHNEEDE, Uwe M.
Malerei des Surrealismus
DuMont's Bibliothek grober Maler
Colónia 1973
- 31 SPIES, Werner
Max Ernst Frottagen
Estugarda 1968
- 32 SPIES, Werner
Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin
Max Ernst 1950-1970
Colónia 1971
- 33 SPIES, Werner
Max Ernst – Collagen, Inventar und Widerspruch
Colónia 1974
- 34 SPIES, Werner und LEPIEN, Helmut R.
Max Ernst Oeuvre-Katalog
Das graphische Werk
Colónia 1975
- 35 SPIES, Werner und METKEN, Sigrid und Gunter
Max Ernst Oeuvre-Katalog, Werke
Colónia 1975 ff.
- 36 TADINI, Emilio
Max Ernst
Milão 1966
- 37 TRIER, Eduard
Max Ernst
Recklingausen 1959
- 38 VERKAUF, Willy, JANCO, Marcel und
BOLLIGER, Hans (Edit)
Dada
Monographie einer Bewegung
Teufen 1965
- 39 WALDBERG, Patrick
Max Ernst
Paris 1958
- 40 WALDBERG, Patrick
Der Surrealismus
Colónia 1965
- 41 WALDBERG, Patrick
Max Ernst peintures pour Paul Eluard
Paris 1969
- 42 WESCHER, Herta
Die Collage, Geschichte eines künstlerischen
Ausdrucksmitels
Colónia 1968

- B Escolha de catálogos de exposições**
- 43 Paris, Au Sans Pareil, 1921
(com prefácio de André Breton)
- 44 Berlin et Dusseldorf, Galerie Flechtheim, 1929
(com a participação de Walter Cohen e René Crevel)
- 45 Was ist Surrealismus?
Zurique, Kunsthaus 1934
(com prefácio de Max Ernst)
- 46 Paris, Galerie Denise René, 1945
(com poemas de Paul Eluard e Georges Hugnet)
- 47 At Eye Level, Poems and Comments
Paramythes, New Poems and Collages
The Copley Galleries, Beverly Hills 1949
- 48 Paris, Galerie René Drouin, 1950
(com a participação de Joë Bousquet e Michel Tapié)
- 49 Brühl, Schloß Augustusburg, 1951
(Edit. de Lothar e Loni Pretzell)
- 50 Berne, Kunsthalle, 1956
(com uma introdução de Franz Meyer)
- 51 Paris, Musée National d'Art Modern, 1959
(com um prefácio de Jean Cassou)
- 52 New York, Museum of Modern Art, 1961
(Edit. de William S. Liebermann)
- 53 Max Ernst, Oeuvre sculpté, 1931-1961
Paris, Le Point Cardinal, 1961
(Edit. de Jean Hugues,
com prefácio de Alain Bousquet)
- 54 Colônia, Wallraf-Richartz-Museum, 1962/63
Kunsthaus Zurique, 1963
(Edit. de Helmut R. Leppien
com uma autobiografia e a participação
de Carola Giedion-Welcker)
- 55 Max Ernst, Ecrits et oeuvre gravé
Tours, Bibliothèque Municipale, 1963 e Paris,
Le Point Cardinal, 1964
(Edit. de Jean Hugues e Poupard-Lieussou)
- 56 Max Ernst, Sculpture and Recent Paintings
New York, The Jewish Museum, 1966
- 57 Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970
- 58 Estugarda, Württembergischer Kunstverein, 1970
(Edit. de Uwe M. Schneede, com as participações
de Max Ernst, Werner Spies, Helmut Leppien,
Lothar Pretzell e Manfred Schmalriede)
- 59 Max Ernst, Oeuvre gravé
Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1970
- 60 Max Ernst
«Das innere Gesicht»
A coleção Menil
Hamburgo, Hanover, Francfort, Berlim 1970,
Colônia 1971
(com a participação de Werner Hofmann,
Wieland Schmied e Werner Spies)
- 61 Max Ernst, Frottagen und Collagen
Krefeld, Kunstverein, 1972
- 62 Max Ernst
Jenseits der Malerei – Das grafische Werk
Hanover, Kestner-Museum, 1972
(com a participação de Erhart Kastener e
Werner Spies)
- 63 New York, The Solomon R. Guggenheim Museum,
1975
(com prefácio de Diane Waldman
e uma bibliografia exaustiva)
- 64 Paris, Galeries Nationales du Grand-Palais, 1975
(com prefácio de Werner Spies)
- 65 Max Ernst, Estampes et Livres illustrés
Paris, Bibliothèque Nationale, 1975
- 66 Tóquio, The Seibu Museum of Art
und Kobe, Museum of Modern Art, Hyogo, 1977
(com prefácio de Werner Spies)
- 67 Max Ernst
Collagen, Frottagen, Graphiken und Zeichnungen
Zurique, Francfort, Munique, 1978/79
(Catálogo de Werner Spies)
- 68 Max Ernst
Retrospective
Munique, Berlim 1979
(Edit. de Werner Spies com a participação de
Werner Spies, Eduard Trier, Günter Metken,
Thomas W. Gaehtgens e Peter Schamoni)

